

アメリカ大衆音楽と「人種」の陰影

——ソウル、カントリー、そしてフォークをめぐる歴史的素描の試み——

川 島 正 樹

はじめに——南部起源のアメリカ大衆音楽

ベトナム反戦を掲げた学生運動の高揚とともに流行したアメリカ発のフォーク・ソングが日本においてもブームとなった1960年代末から70年代初頭に中学・高校時代を過ごした私がアメリカ合衆国（以下「アメリカ」と略記）への関心を高めたきっかけは、その豊かな大衆文化、とりわけ大衆音楽（popular music）と触れたことである¹⁾。私の周囲にはギターを独習し始める者が目立ったが、高校時代に千葉大学の大学祭で「スモーキーマウンテニアーズ」という学生バンドの生演奏に触れた私はカントリー系のブルーグラスの素朴さに魅力を感じた。ベトナム戦争終結の前年に京都で大学生としての生活を始めた私は、地元ラジオ局の週末の深夜番組をレギュラーで担当する、和製フォーク歌手として知られていた高石友也と彼が率いるナターシャセブンがスタジオで奏でる古いブルーグラスの曲に聞き入り、仲間を募ってブルーグラスを奏で始めた²⁾。私の担当はアメリカ南部独特のフラット・マンドリンだった。京都会館で催された盲目のギター速弾き名手ドク・ワトソン（Doc Watson, 1923-2012）のアメリカ建国二百年祭特別公演では彼の神業に圧倒された。

私は、同世代の「ブルース・バンド」を日本語に直訳した憂歌団の、とりわけ内田勘太郎（1954年生）の擦り切れた生ギターを駆使するボトルネック奏法にも魅了された³⁾。私はブルーグラスが白人のみで演奏され、大御所であるビル・モンロー（Bill Monroe, 1911-1996）が常にカウボーイ・ハットを被ってブーツを好む南部白人の典型的出で立ちで演奏することに気づいていたし、ブルースが

1) 1970年代のアメリカ大衆文化への関心の高まりを代表する書籍としては以下を挙げたい。亀井俊介『サーカスが来た!——アメリカ大衆文化覚書』（東京大学出版会、1976年）。

2) 高石友也とナターシャセブンの影響を受けたバンドに三重県を中心に活動するザ・サークルがある。彼らと愛知県で主に活動する高度な演奏技術を誇るオール・ザット・グラスを招いて南山大学アメリカ研究センター主催でコンサートを開催したことがある。その模様に関しては以下を参照。Kawashima Masaki, “Center Activities and Miscellaneous News in 2012: 1. Listening to the Experiences of Japanese Business Persons Resident in the United States in the Early High-yen Period of the 1970s through the 1990s,” *Nanzan Review of American Studies* 34 (2012): 61-80; “2. The Receptive Processes of American Popular Music in Japan: A Brief History of Two Bluegrass Bands in the Tokai Area, a Concert with a Lecture,” *ibid.*, 61-80 (<http://www.ic.nanzan-u.ac.jp/AMERICA/kanko/index33-.html>).

3) 憂歌団に関する情報は次を参照。「憂歌団」フリー百科事典『ウィキペディア (Wikipedia)』（<https://ja.wikipedia.org/wiki/憂歌団>, 2019年2月20日最終アクセス）。

ジャズと並ぶアメリカ南部由来の黒人系音楽であることも知っていた。周囲には「反米」の余韻が燻っていたが、両ジャンルが象徴する私の中の民衆レベルの「アメリカ」は好印象のままだった。

だがアメリカ黒人史を専攻するに及んで疑問が生じた。カントリー好きの黒人やブルースを愛する白人もいるだろうに、なぜアメリカの大衆音楽は「人種」で分かれていたのか。アメリカやインドのサウンドを取り入れたイギリス人グループのビートルズ (The Beatles) のように、世界中の音楽の「いいとこどり」で独自の音楽世界を作り上げることが音楽家の王道ではないか。自由を愛するアメリカ人に音楽愛好の自由が許されていないのか。

最近ナイジェリア生まれのアメリカ民族音楽研究者のステファニー・ショネカンが同様の疑問を抱いていたこと、また私がかつてアメリカ各地で展開した市民権運動の関係者へのインタビュー調査で外国出身の「人種」をテーマとする研究者が直面しがちな問題を共有していたことも知った⁴⁾。

眉を吊り上げ、不審の笑みをにじませ、嘲笑しながら、どの人も疑惑に満ちた混乱の中でアメリカの二大音楽ジャンルへの私の研究者としての関心への歓迎を表明する。眉を吊り上げる人は、私がソウルよりもカントリーに関心があると知った場合により目立ったように思われる。

ショネカンは「非アメリカ人はアメリカ史の裏面、すなわち文化とアイデンティティに関して真剣に考えたりコメントしたりしてはいけないという不文律がある」ことに気づかされた。

私のような出自の学者にカントリー・ミュージックに関する文化研究を行う資格などない、という考え方があつた。このような栄誉はアメリカ人のものなのである。アメリカ人ではない私にソウルやカントリー音楽について何か言うべきことがあるのだろうか。既に偉大な研究の蓄積がある二大ジャンルに、部外者である私にこれ以上のどんな発言ができるというのか [Shonekan, 2015: 2]。

本稿では次の三つの問に答えたい。まず、工業化や中央集権化や都市化の進展と民主主義の浸透で、階級や「人種」やエスニシティやジェンダーや世代といった異なった背景を越えて形成される大衆社会 (mass society) の発展と軌を一にして、民衆音楽 (folk music) を基に、主要音楽産業が主に商業的意図に基づいて生み出し発展させる大衆音楽 (popular music) において、なぜアメリカでは主に「人種」の境界線に沿って「大衆」が「分衆」化されるのか⁵⁾ [Shonekan, 2015: 181]。「分衆社会」をもたらしたのは下位集団特有の文化的発展を伴う「人種」それ自体なのか。それとも音楽産業の責任に帰すべきなのか。レコード技術の発達で世界的に大衆音楽の発展を牽引する音楽産業がアメリカで興隆する 1880 年代から 1920 年代にかけての 50 年間に、南部ではジム・クロウ (Jim Crow) と呼ばれる、地方法体系による強制を伴った「人種」に基づく隔離体制が確立する。ジム・クロウはそれ以前の「事実上の分離」を後追いで法制化しただけなのか、それとも主要には帝国主義と独

4) 私自身の似た体験に関しては以下の拙稿を参照。川島正樹「日本人研究者は欧米地域研究分野でどのような貢献をなすのか? ——ひとりの日本人米国移民運動史家による自らの仕事の意義を自問するささやかな試み——」、『南山大学大学院国際地域文化研究』, 第 10 号 (2015 年 3 月), pp. 141-150。またアメリカ現地での市民権運動関係者へのインタビューに基づく研究としては次を参照されたい。川島『アメリカ市民権運動の歴史——連鎖する地域闘争と合衆国社会』(名古屋大学出版会, 2008 年)。

5) 「分衆」という用語に関しては以下を参照。博報堂生活総合研究所、『「分衆」の誕生——ニューピープルをつかむ市場戦略とは』(日本経済新聞社 1985 年)。

占資本主義が成立するこの時代特有の産物なのかをめぐる論争は、未だ決着していない [Smith, 2002]。第一の間はアメリカ史学界で未解決の重要問題と重なる、次の疑問を誘発する。ジム・クロウ以前の奴隷制時代から南部の民衆文化は基本的に長らく「人種」で分かたれていたのか。ジム・クロウの補強に結果的に加担した白人フォークロア研究者の役割にも目を向け、政治、産業、学問の三分野が協力して「人種」の境界を強化した事実を炙り出したい。

第二の間は、ソウル・ミュージックで代表される黒人系音楽と白人系音楽の代表であるカントリー・ミュージックが、テネシー州のメンフィス (Memphis, TN) とナッシュヴィル (Nashville, TN)、そしてアラバマ州北部のマッスルショールズ (Muscle Shoals, AL) を結ぶ「カントリー＝ソウル三角地帯 (country-soul triangle, 以下「三角地帯」と略記)」で生み出された事実に関する [Hughes, 2015: 2]。1950 年代末から 60 年代にかけて高揚する市民権運動が掲げた「人種統合」の理想の実現努力と連動して「三角地帯」では黒人ミュージシャンと白人ミュージシャンおよび双方のソングライターやプロデューサーの協力で多くの世界的ヒット曲が生まれるが、大衆音楽のジャンル分けは「人種」を境界としたままで、「人種」意識的なブラック・パワー運動の高揚期以降に「人種」の境界は深まる。社会運動とも連動した「三角地帯」の音楽関係者の「人種」を超えた協力関係やサウンドを生み出す努力は無駄だったのか。そこには商業主義に特有の問題が内包されていたのか。

第三の間は「人種」の境界を音楽的に乗り越えようとする「クロスオーバー」に関する。国境や民族的背景を問わず、ミュージシャンたるものが目指すべきは独自の音楽的世界の構築と社会的評価である。この二つの要素は二者択一というよりも相互に連動している。より広く人々の支持を受けようとするなら、未来社会を切り開く新たなメッセージを紡ぎ上げ、伝統を超えて多くの聴衆の耳に魅力的に響くサウンドに乗せて民衆の心に届けなければならない。二つのジャンルが相互に影響して別の要素を取り入れるクロスオーバーを試みながら、一方で従来の聴衆を確保しつつ、他方で市場の拡大を目指すのは当然であった。ビートルズの活躍が象徴するイギリス系バンドのクロスオーバー努力は商業的に成功したが、アメリカでなぜこれが難しかったのか。

最後に触れるのは、ともにそれぞれの音楽的なイノベーションで「フォーク・ソング」を目指して成功を収めた二人のミュージシャンである。本稿で、多様なサウンドで幅広く人々の心に届こうと努めてきたアメリカ大衆音楽の価値の神髄に接近し、音楽を愛してやまない世界の研究者、評論家、一般聴衆の多くに納得されるアメリカ大衆音楽史の概観が提示できれば望外の幸いである。

1. ジム・クロウと大衆音楽産業の興隆

(1) レコード産業の発展と「古き南部」への郷愁——フォークロア研究者の功罪

アメリカの大衆音楽の元になった民衆音楽はいつから「人種」で分かたれたのだろうか。自らもギターを演奏するテキサス大学のカール・ミラーによれば、それは 20 世紀初頭の音楽産業の隆盛期以降である。地方法体系による「人種」に基づく隔離体制であるジム・クロウが確立する 19 世紀末から 20 世紀初頭にかけての南部の民衆音楽の状況は次のようであった。

黒人であれ、白人であれ、ミュージシャンは誰でもブルース、バラッド、ラグタイム、弦楽器バンド音楽、さらには全国で流行っているありとあらゆる類の歌、センチメンタルなバラッドも、ミンストレル・

ショーの歌も、ティンパンアレーの曲も、ブロードウェイの曲も何でも演奏したのである。彼らはポップ音楽を愛した。できる限り何でも演奏するミュージシャンが多かったのである [Miller, 2010: 1-2]。

1880年代から1920年代にかけて、ミラーが「隔離された音楽」と呼ぶ次のような「人種」ごとの音楽の分離が起こった。「音楽は人種の境界線をはっきりさせていった。ブルースはアフリカ系アメリカ人のためのものであった。農村地帯の南部白人は後にカントリーと呼ばれることになる音楽を奏でた。」音楽産業では1920年代までにフォーク・ソング・コレクションが、黒人のためのものは「レイス・レコード」、白人用は「オールドタイム（ないしヒルビリー）・レコード」とジャンル分けされるようになった [Ibid.: 2]。

従来、カントリー、とりわけブルーグラスは、南部白人の伝統的音楽ジャンルの象徴とされてきた。しかしながら、ブルーグラス特有の楽器であるバンジョーがアフリカ起源である事実は既に周知されている [Dubois, 2016]。加えて最近の研究では19世紀初頭の南東部における出発点から黒人奴隷と貧しい白人との交流が見られ、その中で後のブルーグラスとなる民衆音楽が育まれてきた事実が掘り起こされている。アレン・ファルメロによれば、ブルーグラス創生期の民衆レベルでの「人種」間の文化交流は南北戦争後の混乱の中で滞り、20世紀初頭から興隆するレコード産業が定めたジャンル分けと販売戦略の中で忘却されるのと並行して、奴隷制下の白人優位の調和的な社会という幻想に基づく郷愁の物語が生まれ、強化された [Farmelo, 2001: 179]。

南北戦争前の北部では minstrel・ショーが流行った。それは、白人俳優が顔を黒塗りして偏見に満ちた「黒人」を演じ、主に非「ワスプ (WASP)」系の移民に祖国では味わえなかった「白人」としての優越感を抱かせる効果を生んで絶大な支持を受けた [Roediger, 1999: 116-117]。南北戦争後に同様に黒人を侮蔑するショーが北部で再生する際に歌われたのが「クーン・ソング」⁶⁾ だった。間もなく南部農村から北部都市へと黒人の「大移動」(The Great Migration) が起こる。第一次世界大戦とその後の移民排斥運動の高揚の結果として1924年以降に事実上の白人系東・南欧系移民が禁止されて労働力不足が起こると、黒人の国内大移動が本格化した。1910年から30年までの20年間に150万人が移住した [Lemann, 1993: 6]。この時期の南部と北部の黒人に対する対応を比較する際の不可欠の興味深い事実として、ミラーの次のような指摘に注目すべきである。ニューヨークでは黒人が劇場への入場をしばしば断られたが、商業上の利益確保の観点が優先された南部では座席が「人種」で分離されたとしても、黒人がコンサートを聴きに行くことはできた。南部と比べ、北部は黒人にとって「約束の土地」とは言えなかったのである [Miller, 2010: 31]。

ジム・クロウが確立する時代においてさえ南部では白人上流階級のダンス・パーティーに黒人の楽団が駆り出される例が普通に見られただけでなく、労働者が「人種」を超えて近接して仕事をし、余暇で音楽好きな労働者間で文化交流が盛んに行われた事実も記録されている。例えば、ヴァージニア州ローガン郡の炭鉱では黒人と並んで働く白人たちは黒人ギタリストのビル・ハント (Bill Hunt) が奏でる黒人ブルース・ギター特有のボトルネック奏法を大いに好んだ。魅了された白人ギタリストの中にはこれをハントから学ぶ者が何人も現れた [Ibid.: 82-84]。

19世紀末から20世紀初頭にかけて南部でジム・クロウが確立する頃、西部フロンティアの消滅

6) この“coon”とは1880年代から1920年代当時によく使用された黒人に対する侮蔑語であるが、次第に響きを買って使用されなくなった。この間の事情に関しては以下を参照。“Coon song,” from Wikipedia. Accessed on February 18, 2019, in https://en.wikipedia.org/wiki/Coon_song.

が起こった。テキサス生れのジョン・ローマックス (1867-1948) がハーヴァード大学大学院に所属して行った研究が 1910 年に発表された。セオドア・ローズヴェルト (Theodore Roosevelt, 1858-1919) にも絶賛された『カウボーイ・ソングとその他の開拓地のバラッド』である [Lomax, 1925, org. 1910]。彼が西部開拓地で収集したカウボーイ・ソングの書籍出版とその高評価の背景にあるのが、1888 年に創設されたアメリカ・フォークロア研究会 (American Folklore Society) が唱導する、主流の文明が及ばない西部開拓地の孤立性への賛美に基づく「孤立理論」であった。看過できないのは「孤立性が文化的進合理論の中心に据えられた」事実である [Miller, 2010: 94]。「失われた民衆文化」の保存運動と並行して、19 世紀末のアメリカで万国博覧会ないしそれに類する「未開人種／民族」の「展示」的催しが流行った。その頂点は 1893 年のシカゴの万博である。その 2 年後の 1895 年『ニューヨーク・タイムズ』にブルックリン区のアンブローズ公園 (Ambrose Park) で公開中の「プランテーション・キャビン」で行われた公開間近の黒人の minstrel ショーとサーカスのヴェテラン企画者、ビリー・マクレイン (Billy McClain) 作・演出の『ブラック・アメリカ』(Black America) の内覧会の記事が掲載された。この移動式「プランテーション」には 500 人のアフリカ系アメリカ人が「展示」のために居住し、期間中に 20 万人の観客が訪れ、その後はボストン、フィラデルフィア、ボルティモア、ワシントン DC を回った。『ブラック・アメリカ』の企画は当時流行の「民族的ショー・ビジネス (ethnological show business)」の典型例だった。新聞では「南部のプランテーションからの本物の黒人。北部黒人はあまりいません」と宣伝された [Ibid.: 97-99]。

この時点で学者を含めた北部の中産階級白人が南部人を「人種」で分けていない事実注目すべきである。この時代に次第に南部主要地方の総称は「アパラチア」とされ、その住民や出身者は一様に「アパラチアン」と称されたことからそれが分かる。アメリカ・フォークロア研究会が発行する『アメリカン・フォークロア雑誌』(Journal of American Folklore) には南部に関する上述の固定観念をさらに強化する論文が次々と掲載された [Ibid.: 102-103]。

この時期にフォークロア研究家たちが黒人系歌唱の収集と評価に努めたのは「アメリカ白人としてのアイデンティティ」を際立たせるためにそれを利用することができるからであった。ミラーが指摘するように「白人の書き手たちは黒人系音楽を白人的な記憶の文脈の範囲内で概念化したのである。」それは同時期に滞米し、黒人系音楽をアメリカにおける作曲教育の基礎に据えることを提言したボヘミア人作曲家のアントニン・ドヴォルザーク (Antonín Dvořák, 1841-1904) による 1893 年のニューヨーク音楽学校 (New York Conservatory) で次の言葉にも通じる。「この国の将来の音楽が黒人メロディーと呼ばれるものに基礎づけられなければならないということに、私は今満足しています。」ドヴォルザークは他の大部分のアメリカ白人と同じく、minstrel ショーとアフリカ系アメリカ人の民衆音楽を区別していなかった。それらは混然一体となって、アメリカ白人のノスタルジックな幻想としての「古い南部」の重要な構成要素として、周縁化され、孤立した黒人文化のイメージを作っていた [Miller, 2010: 108-109; “Real Value of Negro Melodies,” *New York Herald*, May 21, 1893: 28, quoted in *ibid.*]

ここで見過ごせない次のような事実である。一部の人類学者やフォークロア研究者や民族学者には南部の地方法体系に基づく「人種」による隔離体制であるジム・クロウを、黒人における「市民権の責任を負う能力に欠ける生物学的基盤」のゆえに、擁護する者も現れた。そのような人々にとってジム・クロウ諸法は、それがもたらす「社会的孤立」が生物学的理由からのみならず「文明化された社会から文化的に離れて暮らす」ことで黒人に独特の文化とアイデンティティを育むという点でも、正当化されるべきものだった [Miller, 2010: 110-111]。

(2) ブルースはフォーク・ソングか——民衆音楽と商業的利益をめぐる論争

ローマックスがカウボーイ・ソングのアンソロジーを出版する直前の1907年にニューヨークを一人の南部白人ミュージシャンが訪れた。このヴァーノン・ダルハート (Vernon Dalhart, 1883-1948) は本名をマリオン・トライ・スローター (Marion Try Slaughter) といい、ダラス音楽学校 (Dallas Conservatory of Music) 卒で後にカントリーと称される大衆音楽ジャンルのシンガー・ソングライターの走りで、百万以上のレコードを売り上げる人物として名を馳せることになる⁷⁾。彼は当初オペラ歌手を目指し、1911年以降に地方回り歌手となり、一定の評価を得たが、家族を養うために自らの「南部アイデンティティ」を前面に出し、折からのレコード産業の興隆とローマックスの出版でブームとなっていたことで、オペラのステージの合間に民衆の音楽ジャンルの曲を歌って好評を博した後に初のカントリー専門の歌手として成功する。ダルハートはニューヨークでの成功を夢見た南部のミュージシャンの典型例であり、その成功は同様の夢を追求する地方の名もなき多くのミュージシャンの北部大都市への来訪を刺激した [Ibid.: 121-122]。

20世紀初期に南部から北部へ移住する黒人には高学歴で意欲溢れる人材が目立つ。フロリダ州ジャクソンヴィルの裕福な黒人家庭出身で高学歴のジェームズ・ウェルドン・ジョンソン (James Weldon Johnson, 1871-1938) と弟のJ・ローザモンド・ジョンソン (J. Rosamond Johnson, 1873-1954) がニューヨークに来たのは1899年だった。ローザモンドはピアノを演奏し、ジェームズは詩を書いた。二人がニューヨークを目指したのは上述のダルハートと同じ理由、すなわち隆盛しつつあった音楽産業にあやかって名と財産を成すことだった。黒塗りした白人俳優による「クーン・ソング」が大衆に受けていたニューヨークで、南部出身黒人で音楽演奏や作詞の才能に恵まれたジョンソン兄弟は音楽で生活を成り立たせるだけの仕事にありつけたのである。白人のダルハートの例と同じく、黒人のジョンソン兄弟の成功は同じ夢を抱く南部黒人ミュージシャンのニューヨーク来訪を刺激したのみならず、マック・アンド・スミス (Mack and Smith) によるラグタイム風ピアノ演奏に乗せた「スキヤドル・デ・ムーチ (Scaddle-De-Mooch)」(1915年) のように、黒人作曲家の歌をフィーチャーする白人歌手も現れ、ヒット曲も生まれた [Ibid.: 123-124, 129-137]。ここで記憶されるべき大衆音楽の萌芽の背景にあった事実として、北部の白人にとって「南部人」は「人種」を超えて同一視される傾向があり、文化的にも「人種」で分割されない「南部文化」として、当時の一種の廃れゆく伝統文化が醸すエキゾティシズムへの郷愁的ブームを背景に、ダルハートが象徴するカウボーイ・ソングやジョンソン兄弟の演奏するラグタイムが受け入れられ、さらにそれを支えたのがフォークロア研究者だったことを再確認したい。

第一次世界大戦期を含む1910年代から20年代初頭、後にジャズと並ぶ代表的アメリカ大衆音楽ジャンルとなる新サウンドが登場する。ミラーが指摘する如く「1910年から1920年にかけての10年間で南部黒人の新鮮なニュー・サウンドとしてアフリカ系アメリカ人作曲家が好んだのがブルースだった [Ibid.: 147-148]。」そのパイオニア的黒人作曲家がW・C・ハンディ (W. C. Handy, 1872-1958) である。自伝によれば、富裕なアラバマの黒人家庭に生れて幼少期からピアノを習い、地元ハンツヴィル (Huntsville, AL) のA & Mカレッジの音楽教師まで務めた彼がブルースに転向したのは主に「金銭上 (financial)」の理由からであった。彼がブルースのサウンドに最初に触れたのは1903年から2年ほどクラークスデール (Clarksdale, MS) を拠点に自らバンドを率いて巡回演奏中

7) ヴァーノン・ダルハートに関しては次を参照。"Vernon Dalhart from Wikipedia," accessed on February 18, in https://en.wikipedia.org/wiki/Vernon_Dalhart.

にクリーヴランド (Cleveland, MS) でダンス・パーティーの伴奏を依頼された折、地元黒人トリオの奏でる曲に影響されたからである。3人の地元黒人楽師が「使い古し」の「擦り切れた」楽器を巧みに操って奏でる、音階も形式も全く異質な、いつ始まって終わるか判然としない延々と続く単調なリズムの曲が、自分たちの正統派西洋音楽以上に好評を博し、チップも集めたことに彼は衝撃を受けた [Handy, 1990, org. 1941: 76-78]。彼は1912年に「メンフィス・ブルース (The Memphis Blues)」を生み出して白人歌手に歌わせてヒットを得た。同年、ジェームズ・ウェルドン・ジョンソンの『自伝』が出版された。この時期には黒人の歌い方を真似てレコードを出して売れる白人歌手も現れた。ブルースはかつての minstrel・ショーのように黒人独特の方言や発声法をフィーチャーするジャンルとして大衆音楽創生期に正統派の地位を確立できた [Johnson, 2016, org. 1912; Miller, 2010: 147-155]。

この少し前の1903年、コロンビア社によって当時は「トーキング・マシーン」と呼ばれた蓄音機が売り出され、レコードが大衆音楽市場の拡大を牽引する時代が幕明けた。もともとトマス・エジソン (Thomas Alva Edison, 1847-1931) が1877年に円筒形レコードを発明し、やがて英独仏の西欧諸国が開発競争に加わる中で円盤型レコードが主流になり、1920年までにはコロンビア、ナショナル・フォノグラフ、ヴィクター、そして英国系グラモフォンという世界的ネットワークを持った企業が生まれる。その間に1905年には国際的な業界誌として『トーキング・マシーン・ワールド』も発刊された [Miller, 2010: 156-157]。1911年、ミシガン州ミルウォーキーの公立学校音楽主事だったフランシス・E・クラーク (Frances E. Clark) がヴィクター公立学校教育部の責任者に採用され、音楽産業と公立学校教育制度の協力関係が制度化され、子どもの情操教育への効能が宣伝され、蓄音機の家庭への普及が本格化した [Ibid.: 161-162]。レコード関連機器の発明と産業化による商業的成功なくしてブルースの隆盛はあり得なかった。

1920年8月8日、黒人女性ミニ・スミス (Minnie Smith, 1891-1946) が歌い彼女のジャズ・ハウズ (Her Jazz Hounds) が伴奏する「クレージー・ブルース (Crazy Blues)」が発売されると瞬く間に北部諸都市の黒人民衆の間で売れ、アフリカ系アメリカ人の歌手と伴奏楽団による最初のブルースのレコードのヒット曲として歴史に記録され、これ以降のブルースにおける黒人ミュージシャンの独占の先駆けとなる。当初からグローバル化された産業資本主義の一翼を担う音楽産業の副産物として、ブルースのような「南部の民衆音楽」と銘打たれたものを含む様々な「ローカルな音楽ジャンル」が芽生えた。それは西洋文明の圧倒的な優位を前提にした、大部分が幻想としての「過去の良き時代」への郷愁を伴う「原始主義 (primitivism)」を助長し、折からのジム・クロウや黒人の南部農村から工業的北部都市への「大移動」の開始とも相俟って、アメリカ社会全般での「人種化 (racialism)」と「人種階層秩序 (racial hierarchy)」の確立を促した [Ibid.: 161-162]。

次にブルースは「フォーク・ソング」かという、当時熱心に行われた民衆音楽と商業的利益をめぐる論争を検討する。ブルースが商業的に成功した1920年代初頭、ニューヨークの黒人街のハーレムを中心に起こった「ニュー・ニグロ・ルネサンス」最盛期に、白人消費者の支持の是非をめぐる黒人知識人同士の論争が起こった。歴史家のポール・アンダーソンによれば、ハーレムにおける黒人文化興隆運動の中心にいたアレイン・ロック (Allain Locke, 1885-1954) が非商業的な独自文化の興隆を称賛したのに対して、詩人で作家のスターリング・ブラウン (Sterling Brown, 1901-1989) は商業的成功を収めた黒人音楽であるラグタイムを称賛した [Anderson, 2001: 91, 101-102, 119, 123, 154, 159]。黒人ミュージシャンの多くが後者の見解に与したことは想像に難くない。

対する白人研究者が圧倒的に支配するフォークロア学界における論調は次第にブルースを

「フォーク・ソング」、すなわち南部の黒人民衆の隔絶した世界で長年培われた、過酷な労働と酷い差別を乗り越える中で生まれた民衆音楽と見なし、奴隷制下で発展した霊歌と同列に論じる傾向が1925年以降に顕著になった。既述の如く、後に「ブルースの父」を自称するようになる黒人作曲家で演奏家のW・C・ハンディは、ブルースの原型に最初に触れたのは20世紀初頭に黒人楽団を率いて州内各地を訪れた際の名もなき旅芸人との出会いであるとし、またブルースを南部のアフリカ系アメリカ人の集団的な発明としている一方で、ブルースを商業的ジャンルに位置づけてもいた。商業的成功の基盤を確立した彼は1926年の最初のブルースのコレクションを発表した時点で「ブルースは黒人のフォーク・ソングである」という立場を鮮明にしたが、それは同コレクション刊行時に「はしがき」を寄せたアベ・ナイルズ (Abbe Niles) に後押しされたものだった。「ブルースの物語を要約すれば、それはアフロ・アメリカンのフォーク・ソングの形式で始まった」とするナイルズは「フォーク・ブルース」とも呼称した [Handy, 1990, org., 1926]。翌年のソング・コレクターのガイ・ジョンソンによる評論で、ブルースは「ニグロ・フォーク・ソング」として定式化され、ハンディが認めた商業的性格は無視された [Johnson, 1927: 539-540, quoted in Miller, 2010: 255]。ブルースが商業的な成功を収めるにつれ、ハンディが恐れたように、黒人の民衆的ルーツが忘却された。霊歌やラグタイムやジャズやブルースを黒人音楽として一括化する試みに挫折した彼が後に『自伝』で求めたのはブルースに対する黒人の所有権の回復だった [Miller, 2010: 255]。

1923年から26年にかけて、ドロシー・スカボローやカール・ヴァン・ヴェクテンら白人のフォークロア研究者が続々とフォーク・ソングの一翼としてブルースを位置づける論稿を発表した。南部出身のスカボローは1923年に「フォーク・ソングとしての『ブルース』」という論文を発表し、その2年後には一冊の書籍にまとめた [Scarborough, 1923: 52-66; Scarborough, 1925]。音楽評論家で小説家のヴァン・ヴェクテンは、ブルースを霊歌と並んでフォーク・ソングに含めた [Vechten, 1979]。ただし、これらの解釈においてブルースの商業性が否定されたわけではなかった点に注意すべきである。スカボローはハンディとのインタビューで、後者のフォーク・ソングの定義に商業性が同居している点に盛んに反発している。ヴァン・ヴェクテンも民衆文化の出自だったブルースが商業的演奏において「洗練されている」という評価を与えている [Miller, 2010: 255-256]。

最も劇的な解釈の修正はハワード・オダムとガイ・ジョンソンに見られた。二人は1925年の『黒人と歌唱』ではブルースを「ヒットした流行歌」と商業的に解釈していた [Odum and Johnson, 1925: 149-150]。しかし翌年には「ブルースは黒人のフォーク・ソングである」と修正した [Odum and Johnson, 1926: 6-7, 22-23, 25-34]。この急であからさまな変化こそが、この間に起こった白人のフォークロア研究者および音楽評論家の中で新たに共通認識が形成された事実を物語る。

歴史的に積み上げられた「人種」を超えた民衆レベルの音楽的交流の事実を忘却する「ブルースは黒人のフォーク・ソングである」とする上記のような再解釈は、南部におけるジム・クロウの確立と軌を一にして起こった。「孤立」が独自文化とアイデンティティの確立を促すとする立場を鮮明にするフォークロア研究者には、ある意味で同時代の南部の「人種」に基づく隔離の流れを肯定的に受け入れる側面を持っていた点が否定し難い。テキサスの富裕なプランターの娘でコロンビア大学の教授となって南部のフォーク・ソングの収集に努めたスカボローの動機の一部にはジム・クロウと比べた奴隷制下の「人種間の調和」へのノスタルジーが感じられる。彼女はブルースに現れた黒人の「本性」を「黒人、それは想像力に富んだ存在だが、自らの生活に入って来る物事を擬人化することを好む」と称賛した [Scarborough, 1925: 238-240; Miller, 2010: 257-259]。

フォークロア研究者にはウォルター・ウェブのように自らのコレクションの正統性を主張するた

めにジム・クロウという現実を承認する者も現れた [Webb, 1915: 290-299]。1933年にルイジアナ州の刑務所の黒人収監者の一団に面会調査をしながらフォーク・ソングとしてのブルースの録音を行ったローマックスにもスカボローやウェッブとの心理的共通性を否定できない。刑務所は彼が重要視する独自文化とアイデンティティの温床である「隔離空間」の最たる例である。ただし、刑務官のM・F・アムライン (M. F. Amrine) は、刑務所の受刑者は外の世界の住人とほとんど変わらないとして、この考えに反発した。南部出身のローマックスを真夏の南部の刑務所訪問に突き動かし、情熱の一部に「古き南部」へのノスタルジーがあったことは疑いない。スカボローやローマックスを含めた白人の南部フォークロア収集家にとって、南部の経済発展や教育の向上は伝統的民衆文化を破壊する存在でさえあった。ローマックスの収集した「黒人フォーク・ソング」には「絶望」をテーマとした歌が多いが、これは外部の通常社会と比べた服役者のそれほどひどくなかった待遇を反映したものであるよりもローマックスの思いが反映したことが否定し難く、音楽産業が「レイス・レコード」の売り込みにおいて強調する特徴にも合致した。「音楽収集家が想定したように、人種隔離が孤立した黒人文化を生んだのではなかった。人種間の接触と白人の抑圧こそが、ジム・クロウ時代の黒人系音楽のサウンドと意味づけを生み、育んだのである [Miller, 2010: 259-265]。」

フォークロア研究者が資料を収集する際に利用した情報提供者の動機に「お金への期待または約束」があったことは疑い得ない。加えて、地元南部黒人歌手たちにとって、北部のレコード大手企業が派遣するスカウトと資料収集に来る白人研究者の間に区別はなかった。ジョン・ローマックスと彼がルイジアナの刑務所で発掘したレッドベリー (Leadberry, 1888-1949, 本名は Huddie William Ledbetter) の関係は「持ちつ持たれつ」だった。前者は学者としての名声を求め、各地の講演に付き添って歌わされた後者が求めたものは何よりも「お金」だった。ニューディール政策の終焉でローマックスへの補助金が終了するころまでにレッドベリーが独り立ちするに及んで、二人の仲が疎遠になった。ローマックスはフォークロア収集につきものの版權をめぐる訴訟を提起され、とりわけフランクリン・ローズヴェルト (Franklin Delano Roosevelt, 1882-1945) も好んだ「峠の我が家」が訴訟の対象となったことも彼の活動に大きな打撃となった [Ibid.: 265-267, 270-272]。

(3) 音楽に「人種」を持ち込んだのは誰か——「レイス」と「オールドタイム」

ミニー・スミスの「クレージー・ブルース」がヒットした1920年代の始まりとともに、レコード業界は南部系音楽を黒人系の「レイス・レコード」と白人系の「オールドタイム (ないしヒルビリー)・ミュージック」に二分して、各レコード店でもこの分類に従ってそれぞれの曲のレコードがジャンル分けされて売られるようになった。前者には minstrel・ショーの曲、都市の教会音楽、スミスの「クレージー・ブルース」に類する曲、さらには南部にルーツがあるジュビリー・クワイアーの曲、カントリー・ブルース、黒人楽団の曲が含まれた。後者に分類されるのは、かつて南部の街の路上やナイトクラブで演奏されていた白人のフィドラー、ギタリスト、バンジョー・ピッカーの曲だった。レコード大手各社はこの二分法に従ってシリアル・ナンバーやカタログも二分した。後述の如く、この南部系音楽の二分法は音楽的な状況の実態を表現していたというよりも、北部の大企業の担当者たちの想像の産物の結果であった [Ibid.: 187-189]。

ミニー・スミスの「クレージー・ブルース」のヒットは計り知れないほどのインパクトをレコード産業にもたらした。「クレージー・ブルース」の作詞作曲を手掛けたのはアラバマ州モントゴメリー出身の黒人音楽家、ペリー・ブラッドフォード (Perry Bradford, 1895-1970) だった。彼は当初から黒人歌手によるレコード化を狙っていたが、なかなか実現できなかったが、友人を介してオー

ケー・レコード支配人のフレッド・W・ヘイガー (Fred W. Hager) に会うチャンスを得て、オハイオ生れのヴェテラン黒人女性ヴォードヴィリアンのミニー・スミスによるレコーディングのチャンス直訴した。ブラッドフォードの弛まぬ説得に気圧されたヘイガーには、黒人の方がこの曲をうまく歌えるとか、ましてや売れるという見込みなどなかったが、レコード化を決断した。1920年8月8日の発売後数週間で、まずニューヨーク市内の黒人集住地区であるハーレムで75,000枚のレコードを売り上げた。さらにシカゴやフィラデルフィアでも売り上げを伸ばした。このことはそれまで注目されなかった北部都市の黒人市場の有望性を示しただけでなく、それまで疑問視されてきた黒人歌手を前面に出すことの効果も明らかとなった。業界誌『トーキング・マシーン・ワールド』の記事に当初 (1920年10月号) はミニー・スミスの「人種」に言及はなかったが、次の号にはオーケー・レコードによる「ミニー・スミスのブルース」の全面広告が掲載された。黒人の歌手と南部方言の広告文はかつての黒塗りの白人俳優による minstrel・ショーの広告に似ていたが、その広告が向けられた主要対象はかつてのような白人ではなく、黒人民衆だった。オーケー・レコードのやり方に他社も追随したために「一夜にして黒人はレコード産業から排除されなくなった」と言われたほど、ペリー・ブラッドフォードとミニー・スミスは黒人の成長著しい大衆音楽産業の事実上のジム・クロウを破る上で貢献をした。だがその成功は諸刃の剣でもあった。「産業側は黒人系音楽を minstrel・ショーの延長線上に捉える固い決意をしていた」ゆえに、黒人ミュージシャンたちはそれまで幾世代にもわたって補強されてきた固定観念をさらに強固にするような妥協を強いられ続けたからである [Ibid.: 193-195]。「レイス・レコード」は白人消費者にも宣伝されたが、とりわけ主要黒人新聞で頻繁に宣伝された。黒人新聞にも「オールドタイム・ミュージック」系の宣伝がたまに行われたが、しばしば「ヒルビリー・ミュージック」と銘打たれた結果、白人のための音楽という印象が深められた [Ibid.: 198-214]。

レコード大手企業はしばしば「人種」を強調する戦略をとった。一例を挙げれば、1925年にコロンビアの「オールドタイム・ミュージック」のリストに「アレグザンダーのラグタイム・バンド」シリーズの開始の広告が載せられている。それまでの minstrel・ショーの時代から長年アフリカ系アメリカ人の系譜にあったラグタイムの分類が変更になったが、以前の黒塗りの白人俳優による歌唱曲が白人消費者向けだったからに他ならない。スティーヴン・フォスター (Stephen Collins Foster, 1826-1864) の曲も同じくこのカテゴリーに分類された。このように企業側のやや強引な分類が「人種」アイデンティティを強化したと同時に、その売り込み方もジム・クロウに沿って両ジャンルで異なるやり方が採用され、それがさらに「人種」の分断を強化する結果を招いた [Ibid.: 215-217; Walker, 1962]。

二分野の確立当初はまだ混然としていた両ジャンルの売り込み方法は、次第に企業による戦略的な「人種」境界線に沿った売り込みに取って代わられた。それ以降は市場の分断が進み、南部民衆の、そして国民における「人種」に基づく分断が強化された。1920年代から30年代にかけて、レコード大手各社は盛んに黒人系と白人系の両ジャンルの潜在的歌手発掘のスカウトを南部現地に派遣した。カントリーの大スターであるハンク・ウィリアムズ (Hunk Williams, 1923-1953) を発掘したことで知られるコロンビア・レコードの専属スカウトのフランク・ウォーカー (Frank Walker, 1889-1963) はあるインタビューにおいて、この二分法は自分が幼少期に南部で耳にした民衆音楽の実態にそぐわないと不平を述べた。彼は、南部の音楽は相互に浸透的であり、黒人と白人のミュージシャンは相互に影響し合っていたと主張する。「アトランタなどへ行けば黒人地区があり、黒人が多くいたし、白人もいたが、こんな言葉を使って申し訳ないが、彼らは『白人のゴミ』と呼ばれていたが、

お互いに近接して住んでいた」と彼は言う。「彼らは毎日通りすがりに出会った。そして黒人の霊歌は白人のヒルビリー音楽を含み、白人のヒルビリー音楽は黒人霊歌を含んでいたので、二つが混合した状況が当時はあった」と証言する [Seeger, 1973: 8-17; Walker, 1962]。

かつては「人種」を超えた曲作りや演奏も行われた。例えば、共に黒人ブルース歌手のテキサス出身のヘンリー・トマス (Henry Thomas, 1874-1930?) と南東部出身のブラインド・ブレイク (Blind Blake, 1896-1934) が共演してスクエアー・ダンスのレコードを作ったし、有名な黒人ブルース奏者のミシシッピ・ジョン・ハート (Mississippi John Hurt, 1892-1966) は古い流行歌である「フランキー・アンド・ジョニー (Frankie and Johnny)」を歌った。メンフィスのビール・ストリート (Beal Street) の白人用クラブではウィル・シェード (Will Shade) 率いるメンフィス・ジャグ・バンド (The Memphis Jug Band) のような黒人楽団が流行曲を演奏した [Miller, 2010: 217-219]。

実は当時「ヒルビリー」ジャンルのカタログに載せられた曲の大半は大量生産された流行歌だった。1925年から32年にかけてコロンビア社の「懐メロと新曲」732曲を分析したチャールズ・ウォルフによれば、流行歌が27パーセントを占め、伝統歌謡は34パーセント、残りがオリジナル・ヒルビリー、イヴェント・ソング、コメディ・ナンバーで、最も多かったのはレコード会社に特に分類されていないままのゴスペル系の曲であった [Charles K. Wolfe, "Columbia Records and Old-Time Music," *JEMF Quarterly* 14 [Autumn 1978]: 118-126, quoted in Miller, 2010: 227]。

加えて、レコード大手各社のスカウトやレコード制作側の態度や嗜好性において、白人歌手にはポップをはじめ比較的自由的な曲選びが許された一方、黒人歌手には「レイス・レコード」の固定したイメージが押し付けられて分断は深まった。その結果、南部で長期にわたって培われた「人種」を超えた民衆レベルの音楽的な相互交流の文化的蓄積が否定されていった [Miller, 2010: 240]。

誰がアメリカ大衆音楽における「人種」に基づく分断を基礎づけたのかという疑問への答えは次のようになる。主要には法制化を伴うジム・クロウをもたらした南部の地方の支配階級と、それが明らかに南北戦争の多大な犠牲を代償とした歴史的成果を踏みにじるにもかかわらず連邦レベルでそれを容認した北部を含めた国家レベルの支配階級、そしてその意向を背景とした、隆盛するレコード産業経営者や出資者といった、アメリカの政治と経済のエリートたちに最も重大な責任があるのは言を俟たない。新たな学問分野としてフォークロア研究部門を立ち上げた学者たちも、工業化と都市化と集権化が急速に進む中で幻想的な「調和的過去」への懐古趣味的雰囲気醸し出す一方で南部にかつて根付いていた「人種」を超えた民衆の交流の痕跡を消し去り、「孤立」が「独自文化とアイデンティティの確立を促す」として結果的にジム・クロウを補強した責任は免れない。

2. ソウルとカントリーをめぐる「人種」間の協力とその限界

(1)「三角地帯」の発展と矛盾の持続——制作現場の「人種統合」と市場の「人種」別ジャンル

メンフィスとナッシュヴィル、およびマッスルショールズの三都市を結ぶ三角形の地域は「カントリー＝ソウル三角地帯」と呼ばれ、フォーク・リヴァイヴァルの旗手のボブ・ディラン (Bob Dylan, 1941-) からレゲエの大スターのボブ・マリー (Bob Marley, 1945-1981) までの様々なジャンルの代表的な音楽家の数々のヒット曲が生み出された。この「三角地帯」は戦後のアメリカのみならず世界の大衆音楽の発展を牽引してきた音楽産業の一大中心地帯でもあるが、チャールズ・ヒューズは次のような矛盾について指摘する。「ジャーナリストや学者はカントリーを白人労働者

階級の本当の声を反映しており、ソウルをアフリカ系アメリカ人の芸術的で経済的な資産であると称賛した。」それにもかかわらず、両ジャンルのヒット曲は同じ「三角地帯」で同じような人々によって生み出されたのである。カントリーとソウルのレコードは同じ人間によって同じ場所で録音され、同じレコード会社から発売された。実際、国民的な意識において正反対であるとされたこの二つのジャンルであるが、生産のレベルでは緊密に結びついていたのである [Hughes, 2015: 2]。

本章では「人種」を超えてこの「三角地帯」に集った大衆音楽の制作に関わる人々に焦点を当てる。教会での集会和その後の街頭における行進で南部の黒人民衆と全国の支援者が独特の R & B の節回しでゴスペルを高らかに合唱することでも印象的な社会運動として人々の歴史的記憶に残る市民権運動の高揚で「人種統合」の機運が盛り上がった。しかしその直後に、主に南部以外の、西海岸や北部の諸州の大都市で「人種暴動」が頻発する中で、黒人が自らの「人種」アイデンティティの確立と経済的自立を求める「ブラック・パワー」運動が高揚する時代に急激に移行した。本章では 1950 年代末から 70 年代にかけての激変する「人種」をめぐる政治・文化運動が、南部でも戦後開花し、50 年代末までに世界的な影響力さえ発揮するほどの発展を見せた音楽産業の従事者にどのような影響を及ぼしたかを考察する。「三角地帯」に集った「人種」を気につけない熱狂的な音楽好きでプロ意識に徹するミュージシャンとスタジオ・スタッフはどのように自らの理念を時代の波に合流させ、変化に応じてどの程度妥協したのか。芸術的理想を持ちつつも音楽で生活の糧を得る彼らはどのように計算し、それはどのような結果を招き、次の世代にどう影響したか。彼らは大衆音楽に深く刻まれた「人種」の境界をどの程度解消できたのか。これらの疑問にも答えたい。

「三角地帯」に関する従来の評価はチャールズ・ヒューズによれば次のように要約される。「1960 年代と 70 年代を通して、三角地帯の音楽家たちは自分たちの音楽を取り巻く人種的な意識に挑戦し、それを補強し、幾分か矛盾の解決に寄与した。実際は、この矛盾の維持こそが彼らの仕事だった。」すなわち、「三角地帯」の音楽産業従事者たちは「人種という文化市場」生み出すとともに、「この分水嶺的な瞬間を規定し、そのことによってアメリカ（そして世界）の人々が白人と黒人の類似性と異質性と仮定されるものを理解し明示化したのである。」ソウルは 1960 年代と 70 年代の「人種統合」の理想と「黒人としてのアイデンティティの表明」の両者の表現を同時に促進した。これに対してカントリーは「白人性の象徴」と見なされ、その後訪れる「ニューディールの秩序の崩壊の暗喩」とされ、「新右派」のテーマ音楽とされた。しかし実際には両ジャンルのレコードを生み出していた「三角地帯」の音楽家たちは重なりがあり、カントリーと白人保守主義を取り巻く環境は、ソウルと黒人を取り巻く環境と同様に複雑だった。また従来はキング牧師 (Martin Luther King, Jr., 1929-1968) のメンフィスでの暗殺死とともに、差別的な過去の白人至上主義から南部を救済した「南部の自由の夢」に根差した「人種統合主義」は終焉を迎え、南部的なソウルが衰退へと向かい、1970 年代末までには北部的なディスコに代わる、とされてきたが、これは間違いである。なぜなら 1970 年代に至ってもソウルに関わった「三角地帯」の黒人と白人はカントリーにも関わり続けたからである。しかし同時に「三角地帯」の音楽産業従事者は他の「人種統合産業」と一点において異なっていた。彼らが時代における「人種」に基づく分断を生み出すのを助けたという点である [Ibid.: 3-6]。

ヒューズが注目するのは、従来の「人種」別ジャンルの持続を評価する一般的傾向において無視されがちだった、音楽とは本来相容れないはずの「人種」に基づく差別である。より分かりやすい実例を挙げて言い換えれば、エルヴィス・プレスリー (Elvis Presley, 1935-1977) のように白人が黒人系音楽を取り入れることは問題がないが、逆に黒人がカントリー歌手になることは通常は許され難いという、未だ崩れざる堅固な不文律があるという事実である。「もちろん、あなたがもし白人

なら『肌の色による音楽の境界線』を超えることはずっと容易である」一方、黒人がカントリーに進出するのは困難である⁸⁾。この格差は南部のスタジオに普通に見られた緊張状態をより高めた。実際、「三角地帯」における表面的な「人種」間の協力は、皮肉にも「人種」に基づく格差の例証ともなった。加えて1960年代から70年代にかけて三都市のアフリカ系アメリカ人音楽家の周縁化はあまり従来語られず、焦点を当てられるのはもっぱら白人音楽家だった。最も黒人的とされた「メンフィス・サウンド」では「人種統合」が進んでいたにもかかわらず、60年代末の「ブラック・パワー」の叫びの高揚とともに、「人種」を超えた協力体制は揺らぎ始めるのだった [Ibid.: 7-9]。

各都市の「サウンド」に焦点を当ててそれぞれの音楽的志向性の特徴を概観しつつ、これらを結ぶ「三角地帯」の興隆の歴史と中心の人物を素描する。雄大なミシシッピ川に面するメンフィスを訪れる観光客の目当ては次の三つ、まずダウントウンのR & Bの演奏を聴ける古きビール・ストリートのライブハウス、それに近接するキング牧師を記念して暗殺の地である旧ロレイン・モテル (The Lorraine Motel) を改装した国立市民権博物館、そして郊外にあるサン・スタジオ (Sun Studio) を含むエルヴィス・プレスリー関係の観光施設である。マッスルショールズ出身のサム・フィリップス (Sam Phillips, 1923-2003) がそれまでブルースを主とした黒人音楽の中心地だったメンフィスの郊外に設立したサン・スタジオは、R & Bとカントリーを融合することに成功したミシシッピ生れの白人歌手エルヴィス・プレスリーの起用で、1950年代の「人種」をめぐる社会的緊張の高まりの中で商業的にも音楽的にも大成功を収めた。サム・フィリップスとサン・スタジオ、そしてエルヴィス・プレスリーが1950年代に白人カントリー・ミュージックにもたらした最大の脅威は、カントリーの聖地であったナッシュヴィルに対する挑戦であった。エルヴィス・プレスリーとサン・スタジオのアーティストたちが1950年代末にカントリー・チャートの上位となる大ヒットを続けると、既存のスターの多くのサウンドは聴き比べれば希望のない流行遅れの曲のように感じられ、長年のカントリーのファンに自らの音楽に対するR & Bの影響の増大を苦々しく思わせたのである。間もなく、音楽格付け誌『ビルボード』(Billboard)への寄稿者でR & Bというジャンルを作ったことで知られる、アトランティック・レコード社の創業に関わったニューヨーク生まれのジェリー・ウェクスラー (Jerry Wexler, 1917-2008) が参入すると、地元スタックス・レコード (Stax Records) とアトランティックの連携が生まれ、スタックスは「メンフィス・サウンド」の代名詞のレーベルと呼ばれるまでの隆盛を見た [Ibid.: 22-24, 44, 61-62]。

同じテネシー州でもアパラチア山脈により近い東寄りの大都会ナッシュヴィルは「カントリーの聖地」とされて「伝統」を保守してきたが、プレスリーの登場で危機感を覚えた1950年代末以降、自己変貌努力を強いられた。新たな「ナッシュヴィル・サウンド」の確立努力の中心にいたのが、独特のフィンガー奏法で知られる白人ギタリストでプロデューサーでもあったチェット・アトキンス (Chet Atkins, 1924-2001) で、R & Bのような黒人的音楽を取り入れ、カバー曲も交えることでヒットを飛ばすことに成功した [Ibid.: 24]。

メンフィスとナッシュヴィルの「いいとこどり」を最初から目指したのがアラバマ州北部のマッ

8) チャールズ・プライド (Charles Pride) というスーパースター的な黒人カントリー歌手は存在したし、最近では黒人女性カントリー歌手も人気を得ている。次のヒューズ自身による記事を参照されたい。“Country music’s next star is a young black woman. That’s not as ‘Crazy’ as it sounds,” Post Everything/Washington Post.com, 2015, accessed on February 18, 2019, in https://www.washingtonpost.com/posteverything/wp/2015/06/10/country-musics-next-star-is-a-young-black-woman-thats-not-as-crazy-as-it-sounds/?noredirect=on&utm_term=.b108f29c96d6.

スルショールズであり、その隆盛は FAME スタジオの設立から始まった。創設者はリック・ホール (Rick Hall, 1932-2018) であり、ミシシッピの白人の貧農に生まれた彼を音楽の道に向かわせたのは黒人ブルースマンと同じく「お金」だった。幼少期にカントリーを聴きながら育ち、農作業を嫌って音楽の道を志し、フィドルを練習し、バンドを組んで「ドサ回り」で稼いだ。間もなくエレクトリック・サクソ演奏者のビリー・シェリル (Billy Sheril, 1936-2015) と出会い、1958 年にロックンロール系のフェアレイNZ (The Fairlanes) というバンドを作ったが、レコード業界に関心を持つようになり、曲を作り、マッスルショールズへ出て来てトム・サフォード (Tom Safford) と出会い、二部屋のスタジオを借りて新会社を起こした。これが FAME スタジオの起源である。FAME はダン・ペン (Dan Penn, 1941-) の参入で飛躍する。彼はナッシュヴィルのカントリーの環境で育つが、黒人音楽の優位性を感じ、プレスリーの登場によってメンフィスで流行ったロックンロールに魅せられ、R & B を自らの音楽に取り入れることに情熱を注いだ [Ibid.: 26-27]。

ダン・ペンの参加によって、黒人音楽を取り入れた、マッスルショールズ・リズム・セクションとも称される、レコーディングには欠かせない高度な演奏技術を有するバックアップ・バンドのマークファイヴ (The Mark V) が結成された。ペンが参加したマークファイヴは R & B のスターであるジェームズ・ブラウン (James Brown, 1933-2006) を模倣して輦轡を買ったが、レイ・チャールズ (Ray Charles, 1930-2004) 並みの高度な技法を披露しているという噂が拡散し、アラバマ北部で人気を博した。だが同時に「マークファイヴの初期のパフォーマンスは音楽と社会に蔓延するジム・クロウの隔離体制に抵触した」ために、ペンらのマークファイヴのような白人演奏者による黒人音楽系バンドが白人クラブに出演する際に黒人の聴衆の入場を認めるかどうかで白人オーナーとの間で物議を醸した。オーバーン大学 (Auburn University) やミシシッピ大学のように白人専用大学の友愛組織から依頼された際は、黒人の演奏家を要求されていたのに白人による黒人系の R & B バンドが舞台に現れたことで「物まね」と聴衆の白人学生から非難を受けたが、ペンの類まれな才能でこの種の数少ない白人演奏家として受け入れられた。高学歴の白人においても根強い「人種」の分断を実感したダン・ペンの経験は後の音楽プロデュースにおいて生かされることになる。1959 年にマッスルショールズに R & B とカントリー／ポップスのクロスオーバーの夢を実現する黒人ミュージシャンのアーサー・アレグザンダー (Arthur Alexander, 1940-1993) が FAME スタジオにやって来た。彼の登場は「人種」を超えて南部のミュージシャンに共通するクロスオーバーの夢を現実のものとした [Ibid.: 28-29]。

(2) キング牧師暗殺と高揚するブラック・パワー——メンフィス・サウンドの維持の努力

キング牧師率いる市民権運動が高揚し、連邦レベルで市民権法 (1964 年) と投票権法 (1965 年) という二つの強力な法制化でジム・クロウ体制は否定された。その直後に西海岸や北部の諸都市で「人種暴動」が続発する一方、アフリカ系アメリカ人学生活動家を中心に「ブラック・パワー」の叫びが高まり、やがてベトナム反戦運動とも連携し、反体制的な急進主義の台頭の中で、1968 年 4 月 4 日、黒人清掃労働者のストライキ支援のためにメンフィスを訪れていたキング牧師が凶弾に倒れた。しかしながら、キングの死の直後に「非暴力」の「人種統合」の理想は潰えたわけではなかった。少なくとも「人種統合」の言説は隆盛の頂点を迎え、多くの評論家やコラムニストが「人種」の二極化を抑えるべく、例えばバート・コラル (Burt Korall) は『ニューヨーク・タイムズ』でメンフィス・サウンドの「普遍的な」アピール力を強調して「たとえ南部が人種をめぐるアメリカの闘争の最も目立つ場所であろうとも、南部の音楽は——とりわけメンフィス・サウンド——は人種を

超越する明確な希望を提供している」と指摘した。ただし、コラルが称賛し、期待を寄せた「メンフィス・サウンド」の「人種統合」が意味したのはウェクスラーとアトランティック社を通じて普及していた白人系ミュージシャンの演奏する黒人音楽だった [Ibid.: 65]。

大半のアフリカ系アメリカ人音楽ジャーナリストは南部ソウル系音楽の黒人ルーツを強調したが、白人批評家は盛んにメンフィス・サウンドに見込まれる白人のミュージシャンとリスナーの需要と支持の拡大という商業的機会を利用しようとした。「1960年代の終焉までに市民権運動は人種間協力からブラック・パワーにシフトしており、メンフィス・サウンドは人種関係の進展のための闘いにおいて白人に依然として役割があるという考えを確信させるものとなった [Ibid.: 66-67]」。

『タイム』誌 1968 年 7 月 12 日号に 1960 年代末にマッスルショールズの FAME スタジオで録音してヒットを生んだレコードの矛盾を突く読者の手紙が掲載された。それは、同誌前号で特集された人気黒人女性ソウル歌手のアリサ・フランクリン (Aretha Franklin, 1942-2018) を支えているのが「ファンキーなメンフィスのリズム・セクション」であることを礼賛する「読者」の手紙であった。これを書いたチャーリー・フリーマンはそれを構成するマーキーズ (The Mar-Keys) という白人のみから成るバンドのメンバーだった。彼の暴露はこの時期の文化をめぐる黒人の政治運動の矛盾を衝いていた。「三角地帯」における「人種」を超えたプロフェッショナルな協力が、実のところ、ともすれば分断を持ち込むブラック・パワー派の「人種」をめぐる政治に貢献したという皮肉な事実の暴露であった [Freeman, 1968: 5; Hughes, 2015: 80]。この時代の南部のソウル・ミュージシャンの諸経験を研究対象とする数少ない研究者の一人であるピーター・グラルニックによれば、ブラック・パワーのレトリックと音楽作りの現場における「人種統合」の実践の両立という危うい戦略の試みは不幸な結末を迎えた。彼はこの戦略を音楽と文化の両価値観における「乖離」と呼んだ [Guralnick, 1999: 3-4]。このブラック・パワー運動が示す「大衆音楽と文化政治の乖離」についてチャールズ・ヒューズは次のように説明する。「多分に、ブラック・パワーの隆盛は——1968 年のマーティン・ルーサー・キングの暗殺とも相俟って——長年にわたって南部ソウルと市民権運動の両者の関係を規定してきた人種共同的なパートナーシップを破壊したのである。しかしカントリー＝ソウル・トライアングルの音楽プロフェッショナルたちの経験が暴露するのは、それよりもはるかに複雑な物語であった [Hughes: 82]」。

今日から振り返れば、「ブラック・パワー」には文化的自立性の主張だけでなく、経済的統合、より具体的には、応分な企業領域に限定して、例えば「レイス・レコード」で儲けてきた企業における、黒人エリートの経営陣への参入という経済的要求も含まれた。文化と経済が重なる大衆音楽産業ではこのような動きが特に目立った。全国大都市でラジオというメディアの武器を手中にする黒人 DJ たちを主軸に据えて組織された全米テレビ・ラジオ・アナウンサー協会 (NATRA) が特に活動的であった。ブラック・パワー運動の共鳴者が多かったニューヨークの若手 DJ は、1957 年から NATRA 内に設置されたフェア・プレー委員会 (FPC) を拠点に、FPC を「街路上での運動の諸経験と大学出の戦闘派の経験の融合」を目指した戦闘意欲あふれる「対決的組織」に作り変えた。マイアミで開かれた 1968 年の NATRA の年次大会で FPC は黒人系音楽、とりわけ「ソウルのコントロール」を要求した。これに対してウェクスラーらスタックス・レコードの幹部は黒人幹部の採用を決断し、アル・ベル (Al Bell, 1940-) が経営陣の一角に迎えられ、間もなく同社長に就任し、新会長の下で FPC の活動家 2 名が同社幹部に迎えられた。アル・ベルはブラック・パワー支持という NATRA の新方針と歩調を合わせる一方、従来の「人種統合されたメンフィス・サウンド」の販促促進に集中した。その一方で共同創業者のジム・スチュアート (James Stewart, 1930-) は経営トッ

プのアル・ベルとともに写真に納まり、1970年代初頭を通じてジム・スチュアートは従来の「人種統合」の姿勢を堅持し続けた。彼のプレゼンスは「ブラック・パワーの戦闘性とメンフィス・サウンドの人種統合主義という両者のバランス」を例証し続けた。この時期のスタックス・レコード社は、アル・ベルの指導の下での大胆な方針転換によって1967-68年度の赤字からの回復を果たしただけでなく、大きな利益を生み出すことに成功し、このような方針転換の先例を提示した。音楽的にもアイザック・ヘイズ (Isaac Lee Hayes, Jr., 1942-2008) 主演の映画のサウンドトラックがオスカーを受賞し (1971年)、翌年のワットタックス・コンサート (Wattstax Concert)⁹⁾ の成功で、全米レベルで高い評価を得て、1970年代初頭の大衆音楽界をリードし、アフリカ系アメリカ人の戦闘性の擁護にも貢献した。このような成功にもかかわらず、世間的には1970年代以降のスタックス社は衰退のイメージで語られることが多い [Ibid.: 89-95]。

マッスルショールズの反応はメンフィスと対照的に従来の「白人音楽を黒人風に変える試み」の追求にあったが、人気ソウル歌手の中には、ジョー・テックス (Joe Tex, 1935-1982) のようにネーション・オブ・イスラム (Nation of Islam) に改宗して抗議の意思表示をする例も見られた [Ibid.: Chap. 4]。1980年代に入ると両拠点はナッシュヴィルで高まる白人の反動の波を受け止めることになるが、ナッシュヴィルもカントリー内部の新世代歌手からの反発を受ける。

(3) ホワイト・バックラッシュと新たなサウンド模索努力——「人種」的断絶の持続

1868年11月の大統領選挙で共和党のリチャード・ニクソン (Richard Nixon, 1913-1994) の勝利で始まるホワイト・バックラッシュ (白人の巻き返し) に象徴される反動の波は1982年11月のロナルド・レーガン (Ronald Regan, 1911-2004) の大統領選挙での勝利とともに本格化する。この間、ソウルないしR & Bといった「三角地帯」が得意とした旧来の黒人系ジャンルはモータウン (Motown Records) によるディスコという北部大都市ゲットー住民を主な市場とする新たなサウンドに飲み込まれつつあったが、ナッシュヴィルは白人アイデンティティの再生を求める動きと連動して新たなカントリー・ブームを迎えて隆盛を維持した。それを象徴するのがカントリー・ミュージック界の最も人気の高いシンガー・ソングライターの一人であるメル・ハガード (Merle Haggard, 1937-2016) である。彼は1970年代初頭に物おじすることなく「僕は白人少年」という歌を出した。それはトレードマークであるシャッフル・ストロークのギターに乗せて「ゲットーで生まれ育ったわけではない」白人少年にはアイデンティティがないという嘆きの歌だった。「僕にだって誇りがあるし、白人として歌いたい歌がある」と歌ったこの曲は、最も強烈な白人としての誇りと挑戦に満ちたカントリー・ソングの一つとなった。1970年までにカントリーは黒人の市民権運動に対抗する白人のバックラッシュの政治と明らかに結びつけられ、台頭する新右派に応援歌を供給するようになった。それは白人の「人種」意識とアイデンティティの回復をもたらし、1960年代に高揚したリベラリズムが白人勤労階級を無視したことへの反動を象徴した [Ibid.: 128-129]。

間もなく、このような保守派政治家による民衆動員に利用されがちな「主流カントリー」の反動的性格への反発が新世代の「アウトロー」派から示される。その代表格が日本でも人気の高いウィリー・ネルソン (Willy Nelson, 1933-) である。彼らの反発は既に1970年代に始まっており、それ

9) ロサンゼルスのかつての「黒人暴動」(1965年)が起こったゲットー地区でスタックス社が主催した地域振興コンサート。概要については以下を参照。Wattstax from Wikipedia, accessed on February 21, 2019, in <https://en.wikipedia.org/wiki/Wattstax>.

は1976年11月の大統領選挙における民主党のジミー・カーター (Jimmy Carter, 1924-) の勝利の一因にもなった。ナッシュヴィルを嫌った彼らは新たな拠点をテキサス州ラッケンバック (Luckenbach, TX) に置いた。彼らは黒人カントリー歌手のアーサー・アレグザンダーをコンサートなどに招いて黒人系サウンドを取り入れることにも努めた [Ibid.: 158-160]。

ヒューズはリベラルな評論家のウィリー・ネルソン礼賛傾向に対して、例外的にスターとなった黒人カントリー歌手のチャーリー・プライド (Charlie Pride, 1938-) を比較対象に、二人の評価の格差の背景に目を向ける。ウィリー・ネルソンを「百獣の王」として祭り上げる一方でプライドの才能と勇気を無視することは「アウトロー・カントリーの売り込み戦略を構築する白人中心的レトリックを完璧に擁護する」ことを意味する、とヒューズは批判する [Ibid.: 161]。加えて、トラヴィス・ステイメリングのオースティン (Austin, TX) での音楽活動に関する研究で適切に指摘したように、アウトロー・カントリーの特徴とされる「混合性 (eclecticism)」が、ソウルやテハノ (Tejano, メキシコ風のテキサス音楽) を含む多くのジャンルの音楽における「非人種化」においては効果の度合いが低かった [Stimerling, 2016: 26]。ヒューズも言うように「アウトロー・カントリーは、人種を超えた同胞愛の化粧板で装飾しつつも、白人による白人のための音楽に留まった」という事実は否定し難い。「アウトロー」を追うように現れる新ジャンルのサザン・ロックでも同様の黒人排除パターンが繰り返された。サザン・ロックはカントリー、ソウル、ブルース、そしてロックを融合して編み出された新ジャンルである。黒人をメンバーの一人に加えたオールマン・ブラザーズ・バンド (The Allman Brothers Band) その他の1970年代後半のサザン・ロック歌手はおしなべて南部的文化ないし慣習の「進歩性——少なくとも寛容性」を掲げた点で共通性がある。しかし白人演奏者による南部的アイデンティティの称揚は、チャーリー・ダニエルズ (Charlie Daniels) の「南部はそれができる (The South's Gonna Do It)」に見られた旧南部連合国イメージの利用とも相俟って、「人種の排他性」という諸刃の剣にもなりえたのである [Hughes, 2015: 162]。

他方、黒人系音楽の動向に目を転じれば、1970年代のディスコ・サウンドやマイケル・ジャクソン (Michael Jackson, 1958-2009) といった北部都市系音楽の隆盛のすぐ後に、古い南部のブルースの形式への回帰現象が見られた。その口火を切ったのがミシシッピに拠点を置く一方でマッスルショールズにスタジオを開設して小規模レコード・レーベルとして始まったマラコ・レコード (Malaco Records) が出してヒットした、ヴェテランの黒人ソングライターのジョージ・ジャクソン (George Jackson, 1945-2013) が作り、ZZ・ヒル (Z. Z. Hill, 1935-1984) が歌った「ダウン・ホーム・ブルース (Down Home Blues)」(1982年) だった。このヒットは「三角地帯」の黒人ヴェテランたちによるソウルに最後の機会を与える努力の結果であったと同時に、この曲が奏でる黒人的南部への郷愁が、間もなく本格化する黒人の南部への回帰現象に特徴づけられる新たな時代の先駆けとなったからでもある [Ibid.: 183-184]。間もなく、残された北部大都市のゲッターの若者たちの間でヒップホップ、特にラップが絶大な支持を広げ、社会的抗議と変革を訴える熱き心を信条とするソウルの時代は終わりを告げたのである。

ナッシュヴィルでもポップ系サウンドを取り入れた「カントリーポリタン (Countryopolitan)」と呼ばれる新ジャンルが登場し、ドリー・パートン (Dolly Parton, 1946-) のような映画女優としても成功する世界的歌手を生んだ。その成功の一つの要因は彼女のR & Bからディスコ・サウンドまで取り入れるクロスオーバーの努力だった [Ibid.: 171-173, 179]。こうして懐古趣味に満ちた従来の意味でのカントリーという大衆音楽ジャンルも賞味期限切れを告げられた。

3. ミュージシャンたちの「クロスオーバー」への弛まぬ挑戦

(1) ジョニー・キャッシュとレイ・チャールズの挑戦——「主よ、なぜ私なのですか」

本章では、ジム・クロウの押し付けと抵抗の中で育まれたカントリーとソウルが慣習的な社会的圧力を伴って聴衆に内面化を迫ってきた「人種」に基づくアイデンティティと民衆の分断が現在に至っても残っていることを示す事例を三つ挙げる。それは同時に、音楽を愛してやまない世界中の高水準のミュージシャンたちによるクロスオーバーの弛まぬ挑戦の事例でもある。

まず紹介する事例は国際的にもファンの多いカントリー界の巨匠で、前章でも触れた「アウトロー」を代表する白人歌手のひとりであるジョニー・キャッシュ (Johnny Cash, 1932-2003) と、ソウル歌手でピアニストの、同じく世界で愛された黒人系音楽を代表する、キャッシュの死去の翌年に死去したレイ・チャールズのデュエットの試みである。2010 年秋に主要メディアが伝えたところによると、キャッシュがチャールズに宛てた手紙とともに、二人の完璧に近いデュエットの録音テープがチャールズの死後 6 年を経て彼の所蔵品倉庫で発掘され、『稀な天才』(*Rare Genius*) という題のアルバムに収められる予定であると判明した [Duffy, 2010; Michaels, 2010]。曲はカントリー系シンガー・ソングライターのクリス・クリストファーソン (Kris Kristofferson, 1936-) が 1972 年に作り、エルヴィス・プレスリーもカヴァーしてヒットした「主よ、なぜ私なのですか (Why Me Lord)」である¹⁰⁾。歌詞はカルヴァン派の中心概念である「予定説」の影響を色濃く受けた南部福音派の文化を背景としており、そのリズムはカントリーに特有である一方、黒人系音楽では演奏されることが稀だった三拍子の歌唱曲である。実際の音声でデュエットを聴く限り、キャッシュの語りの入った一番に続いてチャールズがフィーチャーされる二番では古いジャズ＝ブルース風でゴスペルも混合した歌声とピアノが響く。チャールズが長らくこの曲に親しんできたことが伺える。プロデューサーは 1960 年代から 70 年代のナッシュヴィル・サウンドの黄金期を作り「カントリーポリタン」のヒットを数多く生み出したアラバマ生れのジェリー・シェリル (Billy Sherrill, 1936-2015) だった。インターネット上でも公表されたキャッシュのチャールズ宛の手紙の内容は次の如くで、日付は 1981 年 12 月 11 日とあり、本曲の録音時期はそのすぐ前であったと推察される。

このテープがお気に召すものと願っています。伴奏編成は大がかりではないし、私の歌も拙いのは理解しているのですが、それでもフィーリングと質はファンが心から喜ぶものになっていると思います [quoted in Michaels, 2010]。

問題は、なぜこれほど完成度の高い、二人の巨匠によるデュエット作品が 30 年近くも埋もれたままだったのか、である。『ガーディアン』が報じるところでは、発見者であるレイ・チャールズ財団 (Ray Charles Foundation) 会長のヴァレリー・アーヴィン (Valerie Ervin) はこの資料を文書館の

10) この曲に関する概要は次のサイトで得られる。"Why Me (Kris Kristofferson song) from Wikipedia," accessed on February 20, 2019, in [https://en.wikipedia.org/wiki/Why_Me_\(Kris_Kristofferson_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Why_Me_(Kris_Kristofferson_song)). また二人の実際のデュエットも YouTube の検索することで容易に聞くことができる。なお本件に関する関係者の証言は以下のウェブサイトで聴取が可能である。Ray Charles and Johnny Cash-Why Me Lord, accessed on February 20, 2019, in <https://www.youtube.com/watch?v=VBp3m3yeHo4>.

所蔵品に含めたものの「困惑している」ことも明かした。それはキャッシュの手紙によれば、シェリルはこの曲のリリースを希望しており、チャールズにも了承を得たいとされていたが、結局レコード化は実現せず、その背景としてチャールズの OK の返事はあったものの、「何らかの理由 (unknown reasons)」によりついに日の目を見なかった事実が浮かび上がってきたからである。1980 年代初頭のホワイト・バックラッシュの高揚と新右派の台頭による、新たな「人種」の亀裂と分極化を伴う政治的風潮の高まりにレコード会社側が懸念を持ったことが推察される。

本稿冒頭で紹介したステファニー・ショネカンは本稿筆者と同じく音楽好きの部外者としての視点に立って、南部の同じキリスト教福音派の宗教的伝統を共有する黒人と白人の神および信仰の違いについて、次のように鋭敏な分析を提供する。まず彼女は「美しく仕上げられたこの曲はソウルとカントリー両大衆音楽が共有してきた場所の一つが教会であることを思い起こさせる」と両者の共通点を確認する。南部、とりわけテネシー州西部におけるペンテコスタリズムの伝統の影響は強いものがある。ビル・マローンとジョセリン・ニールによれば、ペンテコスタリズムとは「南部に特有の現象ではないものの、貧しい白人と黒人の両者の間で開花した」もので、チャールズとキャッシュが上記のデュエットで醸し出す独特の宗教的雰囲気背景となっている。ただし、それぞれの「人種」の教会では異なったキリスト像が形成されてきたのも事実である。二つの「最後の晩餐」の絵がある。一つは従来から知られるレオナルド・ダ・ヴィンチが描くヨーロッパ系白人のみのキリストと弟子たちで、もう一つはサラ・ジェンキンス (Sarah Jenkins) によるアフリカ系のより黒い肌の人々のみが描かれた「最後の晩餐」の光景で、そこには「明らかに異なった世界観がデザインされている」ことが分かる [Shonekan, 2015: 156; Malone and Neal, 2010: 13; Last Supper]。

なぜミュージシャンも含む急進派黒人活動家の中にブラック・ムスリムへの改宗者が目立つのか。手の届かない天上界の高みにいて、死後の冥界でのみ出会える白人の超越的な神と違って、黒人の神とは日々彼らが晒される厳しい生存競争の傍らで常に彼らを支える身近な存在である。それは「垂直的な神」と「水平的な神」の違いであり、ゲッターの若き黒人ギャングスタ・ラップ (Gangsta Rap) の歌手が愚弄する「神」は一向に助けに来てくれないキリスト教の神であり、彼らが求めるオルタナティブの一つがイスラムの「アッラー」なのである。換言すれば白人の信仰は今の生活への感謝と明日のより良き生活への期待に満ちた現状肯定的で未来楽観的である一方、黒人の信仰は絶望的な現状での生き残りを支える拠り所への希求に根差している [Shonekan, 2015: 170–171]。

このように考えれば、白人と黒人の相互の民衆レベルでの理解は依然としてかなり難しいと言わざるを得ない。本節のまとめとして、R & B やソウルと全く異なっているように感じられるギャングスタ・ラップが、実はその根底で黒人民衆の宗教的伝統を引き継いでいる事実を示唆する次のようなショネカンの評価を引用する。かつて R & B の歌手、そして今は黒人ラッパーにとっても、依然として自由は喫緊の目標であり、彼らが求めるのは非現実的な自由気ままな生活や死後の冥福ではなく、過去において不十分であり続け、現状においてますます浸食されるゲッターの厳しい現実生活における社会経済的向上の平等機会の要求に他ならず、彼らは保守派になりようもないのだ。

黒人系音楽にとって、自由への叫びは依然として直接的で緊急の問題であり続けている。何百年もの抑圧の歴史の後にも続くコミュニティの大衆が底辺の生活を強いられる危機的な状況への解決策を模索する多くの若いアフリカ系アメリカ人にとって、神の概念はより複雑で、信仰はより思索的になる。だがキリスト教的伝統に深く浸り切った環境の中で育ってきた大半のアフリカ系アメリカ人にとって、イエスへの信仰と実践的行動主義はこの地上での解放と社会経済的自由への確固たる道標の両側面であり続

けている [Ibid.: 171-172]。

(2) ポール・マッカートニーの挑戦——「ブラックバード」と「ゲット・バック」

イギリスを発信地とする 1960 年代に世界的ブームとなった大衆音楽の旗手がビートルズであり、冒頭でも触れた如く、その誰にも愛される魅力が様々なジャンルにまたがるサウンドのミックスという彼らのクロスオーバーの努力にあることには議論の余地はないだろう。本節では彼らが単にロックンロールなど黒人系音楽をはじめとするアメリカ大衆音楽の諸ジャンルの影響を受けただけでなく、それらが伴うアメリカ社会の「人種」の陰影に敏感に反応した事実を、ベトナム戦争の激化のさなかのキング牧師とロバート・ケネディ (Robert F. Kennedy, 1925-1968) の相次ぐ暗殺死 (前者が 4 月 4 日、後者が 6 月 6 日) と、11 月の大統領選挙での保守派共和党のニクソン政権の誕生という、アメリカ政治の激変期であった 1968 年から翌年にかけて発表されてヒットした二つの全くジャンルの異なる曲を事例に再訪する¹¹⁾。かたやフォーク調のアコースティック・ギターのスリーフィンガーの軽快なメロディーに乗せて希望的未来を歌った「ブラックバード (Blackbird)」(1968 年 6 月 10 日録音) で、かたやソウルフルでビートの効いたロック調のサウンドに意味不明の投げやり気味の歌詞を乗せて叫ぶように歌われた、グループとしてはビートルズの最後の楽曲となる「ゲット・バック (Get Back)」(1969 年 1 月 27, 28 日録音) である。どうしてこのような曲想の変化が短期間に起こったのだろうか。よく言われるように音楽的志向性の違いが当時はっきりしつづあったポール・マッカートニー (James Paul McCartney, 1942-) とジョン・レノン (John Winston Lennon, 1940-1980) の「仲たがひ」の激化が原因なのだろうか¹²⁾。

「ブラックバード」がカラス (crow) の別名であり、後者がアメリカの「人種」に基づく差別的隔離体制であるジム・クロウを連想させる言葉であることは間違いない。ポール・マッカートニーがこの曲を書いていた 1968 年の春から初夏にかけて、アメリカでは事件が増発した。まず 1 月 30 日に始まるテト攻勢で当時の南ベトナムの首都サイゴンのアメリカ大使館が解放勢力の武装決死隊に占拠され、世界にアメリカの勝利の暗い見通しを印象付けた。3 月 30 日、現職大統領のリンドン・B・ジョンソン (Lyndon Baines Johnson, 1908-1973) がベトナムからの撤退と 11 月の大統領選挙への不出馬を表明した。4 月 4 日、メンフィスの 1,300 名の黒人の子供の清掃労働者のストライキを支援中のキング牧師が凶弾に倒れた。2 カ月後の 6 月 5 日深夜、大票田のカリフォルニア州での民主党大統領候補予備選挙で勝利直後のロバート・ケネディが銃撃を受け、翌未明に亡くなった。このような状況でありながら、既に指摘したごとく、アメリカ社会では、とりわけ大衆音楽業界では、「人種統合」の気運が刺激を受け、キングとケネディが企画した、福祉社会の完成を目指す「貧者の行進」(The Poor People's Campaign) はまさに展開中だった。しかし間もなく事態はリベラル派にとって暗転した。8 月 29 日、シカゴで開催された民主党全国大会は流血の惨事となり、ベトナム反戦派が推すジョージ・マクガバン (George Stanley McGovern, 1922-2012) は敗れ、現職副大統領のヒューバート・ハンフリー・ジュニア (Hubert Horatio Humphrey, Jr., 1911-1978) が候補に選ばれ、11 月

11) 1968 年のアメリカの「人種」をめぐる政治状況に関しては次の拙稿を参照されたい。川島正樹「第 2 章 貧者の行進からウォール街占拠へ——1968 年のアメリカ社会運動と現在への影響」, 藤本博編『「1968 年」再訪——「時代の転換期」の解剖』(行路社, 2018 年), pp. 33-58。

12) このような見方の代表例としては次を参照。「ゲット・バック」フリー百科事典『ウィキペディア (Wikipedia)』(<https://ja.wikipedia.org/wiki/ゲット・バック>, 2019 年 2 月 20 日最終アクセス)。

の選挙ではニクソンに僅差で敗れた。若者たちの失望を背景とした棄権が目立ったことも一因だった。改革の時代である 1960 年代は終焉を迎えた [川島, 2018]。

この間に英国議会ではインドやパキスタン等旧植民地諸国からの移民制限が法制化された¹³⁾。とりわけパキスタン人排斥運動が高まり、インド系も含めた外見上イギリス人と異なる人々が「パキ (Paki)」という蔑称で差別されたことは最近のクイーンのリードボーカルのフレディー・マーキュリー (Freddie Mercury, 1946–1991) を描いたヒット映画『ボヘミアン・ラブソディ』(*Bohemian Rhapsody*) (2018 年) で取り上げられたことでも記憶に新しい。実は「ゲット・バック」にはレコーディングの際に断念された 1969 年 1 月 9 日付の「パキスタン人は来るな (No Pakistanis)」と題されたオリジナル歌詞があり、「元の場所に帰れ (Get back to where you once belonged)」の対象をパキスタン系をはじめとする非白人系移民としている点で「レイシスト」のそしりを免れない、問題を含む歌詞であった。ただし、本来の意図は移民禁止を企てた英国議会への抗議であったことは明らかである [The Beatles Racist Version of “Get Back”]。そして何らかの理由、おそらくはアップル・レコード社側からの圧力で、急遽ポール・マッカートニーは意味不明の歌詞を作り、アリゾナからカリフォルニアに引越す独り者の「ジョジョ (Jojo)」と性別が曖昧な「ロレッタ・マーティン (Loretta Martin)」の物語に差し替えられたと推定される。ビートルズのファンには有名な 1969 年 1 月 30 日のアップル・レコード社屋上でゲリラ的に開催された「ルーフトップ・コンサート」の様子は現在もユーチューブにアップされ、当時の彼らの怒りの表情が見て取れる。そこに映し出されるポールやジョンらの鋭い眼光と必死の演奏が視聴者に訴えかけるのは仲間内の「不和」というより、当時英米両国や日本を含めた世界中で高まる若者や被抑圧者の急進的運動への連帯と、各国政府の弾圧への強い抗議である [The Rooftop Concert, The Beatles Get Back]。

ここで「ブラックバード」に話を戻そう。ビートルズには極めて異例の、軽快で美しいスリーフィンガー奏法によるアコースティック・ギターの伴奏メロディーと裏腹に、歌詞は非情に抒情的であると同時に、最後で繰り返される「貴方たちは今の瞬間ただ立ち上がる時を待っていたのだ」や「ただ解放される時を待っていたのだ」に象徴されるように、キング暗殺後全米 150 を超える都市で続発し、とりわけ首都ワシントンで戒厳令が発令された黒人の抗議「暴動」賛美の極めて過激な内容である。

実は「ブラックバード」には後日談がある。グループ解散後のマッカートニーはソロのコンサートでこの曲を好んで演奏したが、2016 年にアーカンソー州リトルロックでのライブに際して、この曲のモチーフの一つに、1957 年 9 月の新学期に、それまで白人のみに許されていたセントラル高校に入学を試みた 9 人の黒人生徒への応援の意味があったことをコンサート会場で聴衆を前に公表した¹⁴⁾。彼は地元在住のエリザベス・エックフォード (Elizabeth Eckford, 1941–) とセルマ・マザーシェッド・ウェイアー (Thelma Mothershed Wair, 1940–) の二人をコンサートに招待し、報道関係者は 3 名が一緒に写った写真を撮影してコンサートの模様や「ブラックバード」に込められた意味の説明とともに公表した。マッカートニーが聴衆を前に「ブラックバード」の歌唱の前科白として語った内容は次の通りであった。彼の言葉には事実誤認が含まれるがそのまま記載する。

13) イギリスの 1968 年の移民制限法の概略に関しては以下を参照されたい。Commonwealth Immigrants Act 1968, from Wikipedia, accessed on February 20, 2019, in https://en.wikipedia.org/wiki/Commonwealth_Immigrants_Act_1968.

14) 「リトルロック学校危機」事件に関しては、川島『アメリカ市民権運動の歴史』(名古屋大学出版会, 2008 年) 第 2 章を参照されたい。

1960年代に市民権に関して、とりわけリトルロックには多くのトラブルがありました。私たちは英国での報道で知っていましたから、当地でのコンサートはとても重要でした。なぜなら私にとってここは市民権運動の発祥の地だからです。私たちはここで起こったことに関心を持ち、その困難を耐え抜いた人々に共感し、そして人々がこのトラブルを乗り越えられるように少しでも力になればとの思いを込めて、歌を作ろうと思いました。次の曲がそうです [Kreps, 2016]。

ちなみに、この時のライブの歌声はユーチューブで容易に、しかも映像とともに、聞くことができる。またユーチューブ上には他の多くのライブ・コンサートの模様もアップされており、ポール・マッカートニーが50年間にわたってこの曲を歌いながら自身の思いを伝えてきた様子が伺える。

(3)「いつの間にかレイシスト」の挑戦——善意の動機と不本意な結果

三番目の事例はカントリーのブラッド・ペイズリー (Brad Paisley, 1972-)と黒人ラッパーの LL・クール・J (LL Cool J, 1968-)という二人の人気アーティストが試みた、前者が作詞作曲したカントリー・ラップというべき新ジャンルを目指した「いつの間にかレイシスト (Accidental Racist)」という曲が巻き起こした一つの事件である。2013年4月18日にインターネット上にこの曲がアップされた途端に論争が炎上した。「いつの間にかレイシスト」はクロスオーバーというよりも、むしろより直接的な「人種」越境の試みであった。この試みはペイズリーの無邪気な善意に端を発し、それに同業者的な友情に基づいて協力したクール・Jの歌唱で、主に白人を代表してペイズリーが、従来から一部で言論制限的であるとの批判が絶えなかった「PC (政治的正しさ)」への自身も共有する反発や歴史学界で問題にさえならない南北戦争に関わる歴史認識上のタブーに挑戦したものである。その意気込みにもかかわらずあえなく挫折したが、かえってその結果がアメリカ社会の水面下において依然として「人種」の分断が存在していることを暴露して話題となった。ペイズリーの作った歌詞には旧南部連合国旗のTシャツを着るのは思想的背景の表明ではなく、ただ郷土愛にすぎないというような挑戦的な主張があり、それを人気の黒人ラッパーがカントリー風の曲に乗せて歌ったことで、波紋を投げかけた。歌詞付きのユーチューブにおける同曲のサイトのクリック回数は本稿執筆時点 (2019年2月末)で180万回近くに及ぶ。話題性を生んだためもある『ビルボード』誌の総合チャートで77位、カントリー部門では22位のヒットとなった¹⁵⁾。

この野心的な企てへの最も否定的な評価はタネハシ・コウテス (Ta-nehisi Coates, 1975-)によってなされた。彼が問題にしたのは、ペイズリーがクール・Jの旧南部連合国旗に関する感想を彼個人のものではなく、自動的に黒人全体の意見として扱ったことだった。それは白人が黒人を個人として見ずに集団としてしか見ないことを象徴していたが、それこそがまさに「人種」に基づく黒人の一括化であり、偏見にほかならなかったが、ペイズリーはそれを意識すらせずに行ったのである [Coates, 2013]。ステファニー・ショネカンは「黒人と白人のギャップに橋を架けようとした歌が、皮肉にも人種に信じ難いほど敏感な社会により深い分断をもたらしたのは頷ける」とコウテスに同

15) Brad Paisley Feat LL Cool J- Accidental Racist (With Lyrics). Accessed on February 20, 2019, in <https://www.youtube.com/watch?v=KSurzeGvPrQ>. なお歌詞のサイトとしては以下を参照されたい。Brad Paisley Lyrics, "Accidental Racist" (feat. LL Cool J). Accessed on February 20, 2019, in <https://www.azlyrics.com/lyrics/bradpaisley/accidentalaracist.html>. また同曲のランクや論争を含む概要については以下を参照。Accidental Racist from Wikipedia. Accessed on February 20, 2019, in https://en.wikipedia.org/wiki/Accidental_Racist.

意した [Shonekan, 2015: 93]。これはサミュエル・フロイドが「文化的記憶」と名付けた「ある文化に属する者が直接の知識がなく、あるいは訓練にもよらずに『知ることになった』もの」のなせる業でもあった [Floyd, 1995: 8]。

チャールズ・ヒューズは一連の騒動が暴露したアメリカ社会における未解決の「人種」をめぐる問題の特徴を次のように指摘する。白人カントリー・シンガーのペイズリーと黒人ヒップホップ・アーティストのクール・Jのコラボによる、南部白人と北部黒人が二人で合衆国において依然として解消され難いままの「人種」をめぐる歴史的遺産と現状を話し合い、一時的なはかないものではあっても、ついには友情を抱くようになるという物語を歌った曲である。この論争で、白人優越主義は、誰もが過去を過去として水に流し、お互いを個人として知り合うまで解消し難いことが示唆される。「良き意図に基づいているように見えても——多くの点で批判に値するのだが、『いつの間にかレイシスト』は合衆国における、単純化され、しばしば不正確でもある人種観を提供している」と辛らつな批判を浴びせる [Hughes, 2015: 189]。

ただし、ヒューズはこの事件が内包する肯定的側面についても次のように指摘している。「それにもかかわらず、『いつの間にかレイシスト』の受け止め方を特徴づけた嘲りと罵詈雑言は、この歌に込められた同胞愛的で超越的メッセージが今日的な南部音楽史理解を推進する中心的言説と大差がないという事実をぼやかしてしまった。」近年の南部ミュージシャンの取り上げ方には好ましき変化への希望も見られる。それは「いつの間にかレイシスト」においてさえ垣間見られる「人種間協力の、また兩人種が平等、さらには友人として一体化してきた領域」の象徴として南部音楽を見なそうような新たな傾向である。この概念はほとんどすべての音楽ジャンルのみならず、作家や映画製作者、劇作家にまで共有されつつある。さらには博物館の学芸員や観光業界にまでこの概念を前提に展示会やイベントを組む傾向が目立っている。音楽制作者も「人種的クロスオーヴァー」を中心テーマに商品を創造し売り込む傾向が見られる。教育者や政治家でも南部音楽を「人種的連合の進歩」の称賛に利用する向きが目立っている。さらには、音楽家自身にも自らを売り込む手段として、この概念を利用する傾向が強くなっている [Ibid.: 189-190]。

むすびにかえて——ボブ・ディランとビッグ・ビル・ブルーンジーが示すアメリカ大衆音楽の未来

アメリカ大衆音楽における「人種」の分断の歴史を概観してきた本稿において二人の「フォーク・ミュージシャン」の生きざまを「人種」別ルーツ音楽に彩られたアメリカ大衆音楽の未来を展望する手がかりとすることでまともに代えたい。一人目は、かつて1960年代のフォーク・ソング・リヴァイヴァル運動の寵児であったボブ・ディランである。彼が2016年のノーベル文学賞に輝いたことは記憶に新しい。歌手として初めてのノーベル文学賞の受賞であった。現在でも「ネヴァー・エンディング・ツアー」と呼ばれる年間100公演ほどのライブ活動を中心にして現役フォーク歌手として活躍しているディランは、授賞式には現れなかったものの、既に彼はグラミー賞やアカデミー賞を受賞し、またロックの殿堂入りも果たしており、当初一部で懸念ないし期待された受賞拒否には至らなかった。かつて彼の素朴な歌い方や禅問答のような哲学的歌詞を特徴とする「風に吹かれて (Blowin' in the Wind)」(1963年)に心を洗われ、「人種統合」やベトナム反戦を掲げた社会変革の気運を背景とした「時代は変わる (The Times They Are a-Changin')」(1964年)に勇気をもって激動の1960年代に多感な青春時代を過ごした人々も、彼のノーベル文学賞の受諾を裏切りとは感じ

ず、むしろ安堵と誇らしさの気持ちと、フォーク歌手としてのディランの受賞を共に喜ぶ雰囲気が国際世論を覆った。「裏切り」と言えば、既に彼は60年代末から70年代初頭にかけての生ギターから電気ギターへの、それと重なるフォークからロックへの転向で、信奉者を裏切った。しかし今日から振り返って、彼は確かに民衆の苦しみや喜びに寄り添うという意味でのフォーク・シンガーの道を全うしてきたと見る評価に同感する人は多いだろう [Filene, 2000: 232]。

もう一人は黒人ブルース・ギタリストとして不動の地位を築いたビッグ・ビル・ブルーンジー (Big Bill Broonzy, 1903-1958) である。初の黒人学生としてジェームズ・メレディス (James Meredith, 1933-) のミシシッピ大学入学時の暴動を批判的に報じる『タイム』1962年11月23日号の「フォーク・シンギング」と題された特集で「私は全ての歌はフォーク・ソングだと思う。馬が歌うのを聞いたことがないからね」という彼の生前の言葉が引用され、「フォーク・ソング」の定義をめぐる議論を呼び、同時代の黒人学生を中心に白人が主たる担い手となったフォーク・ソング・リヴァイヴァルへの迎合であると反発された [“Folk Singing,” *Time*, 1962: 54; Miller, 2010: 274]。

黒人の批判的受け止め方以上に無視できなかったのは、ブルーンジーの言葉が、商業主義と電気的楽器に反発する「純粋フォーク」とか「純粋ブルース」が現存ないし過去に存在したと想定する、当時の学者や評論家の反発を呼んだことである。間もなく起こるボブ・ディランの「転向」への批判と相通じるものがある。ブルーンジーはアーカンソー州の貧しい農村地帯に生まれ育ち、7歳から労働し始め、身をもってジム・クロウと差別を体験し、幼少期に音楽を生き延びる手段として発見し、小作人、炭鉱夫、そして軍隊も経験し、1920年にシカゴに来てから運よくアーバン・ブルースの波に乗ってスター・プレーヤーとなった。食べるためにカントリー・ブルースからポップまで何でもこなしたミュージシャンとして大成した彼の人生の実感を背景とした言葉が「全ての歌はフォーク・ソングだと思う」だった。それは「自らの自由を生み出し、表現するのに音楽を利用した、彼の数十年の経験」から生まれた実感の籠った言葉であると同時に、その根拠として付言されたジョークの背後にあるのは、1880年代から30年代にかけてジム・クロウの枠内で隆盛する大衆音楽産業とともに南部の民衆的音楽の「人種」分断に加担したフォークロア研究者によって忘却された南部の民衆レベルにおける音楽的相互交流という失われた記憶への郷愁の表現でもあった [Miller, 2010: 277, 281-282]。

ボブ・ディランとビッグ・ビル・ブルーンジーという分野を異にする両巨匠の生きざま、そして第三章で取り上げた三つの例で示されたビートルズとアメリカの4名のそれぞれのジャンルを代表する有名アーティストの努力の軌跡から、大衆音楽業界における一つの現実的なミュージシャンの模範例が浮かび上がる。彼らに共通するのは弛まずクロスオーバーを試みて民衆の求めに寄り添い、その一方で生活のためにしたたかに多方面のジャンルのサウンドを取り入れつつ自らの音楽技術を最高水準にまで磨き上げて時代の流れの変化に適宜合わせる努力と勇気である。彼らは確かに会社の意向に沿いつつ大衆音楽市場で自らの音楽技術を売ってお金を得たが、それは生きるために必要な妥協であって、けして商業主義への降伏ではなかった。彼らは皆あくまでもミュージシャンとしての魂の神髄を売り渡すことなく、自らの理想を長い年月をかけて少しずつ実現に近づけた、ある種の求道者でもある。彼らにとって「純粋な民衆音楽 (pure folk music)」の追求と「商業主義的成功 (commercial success)」はゼロサム／トレードオフの二者択一ではなかった。生活のための妥協はしつつも、あくまでも民衆の願いに寄り添う姿勢が民衆の評価、すなわち商業的成功と結びついたのである。

「いつの間にかレイシスト」の挫折の例のように、「人種」で分かれた「分衆」的なアメリカの民

衆はその情況を変える音楽を求めていると同時に、自らの価値の拠り所となってきた慣れ親しんだ曲も聞き続けたいのである。この挫折が例示したように、「分衆」として分断を強いられる民衆への安易な媚びへつらいや「明るい未来」の説教は、「PC」を振りかざすりベラル派エリートのみならず、双方の一般聴衆からも厳しくチェックされる。双方の聴衆はまた、より平等な待遇と各自の自由な選択を保障された社会の実現というリベラル派エリートの口先だけの理想にはうんざりさせられてもきた。「アフーマティヴ・アクション」も「麻薬撲滅戦争」も「落ちこぼれ防止法」も「オバマ・ケア」も、連邦政府の諸政策は「人種」で分かれた民衆の分断をより深め、「分衆」内部での競争も激化させ、「アンダークラス」問題は放置されて「人種」を超えて拡大している。

アメリカ大衆音楽の歴史を概観して浮かび上がる特徴は、全く異なったジャンルでそれぞれの仕方で民衆のニーズを満たす多様性に富む高水準で商業的にも成功する民衆音楽家が多数輩出したことである。アメリカのアイデンティティの根幹とされてきた「人種」という生得的と仮定された人間の属性は、未来に向けて確実に民族性というより選択可能な文化的要素に道を明け渡しつつあり、より平等な基盤に立った相互に影響し合う文化的多様性の実現こそがアメリカ大衆文化の価値であることに異論をはさむ余地はない。その十分な実現は未来の課題のままではあるが、それがもたらす利益を誰もが確信できる雰囲気は社会全体に広く浸透する傾向が生まれ奔流となる上で、民衆の感性に直接働きかけうるという利点を持つアメリカ大衆音楽の果たす役割への期待は大きい。伝統を踏まえ弛まぬ技術的向上と常に自己の偏狭な音楽性の枠を広げるためのクロスオーバーの努力を厭わず、ミュージシャンとしての魂を失わず、未来社会を切り開く理想を堅持しつつも民衆の現実の苦境に寄り添い、媚びへつらいや安易な迎合を超えて彼らを希望溢れる未来へ導く勇敢さも合わせ持つ、真の意味での民衆音楽家と、より良いサウンドを生み出すために彼らをバックアップする点で同じ音楽家の魂を共有する音楽業界関係者の持続的輩出が望まれる所以である。(了)

参考文献 (Bibliography)

【邦文書籍論文】

博報堂生活総合研究所『「分衆」の誕生——ニューピープルをつかむ市場戦略とは』(日本経済新聞社, 1985年) 博報堂
 亀井俊介『サーカスが来た! ——アメリカ大衆文化覚書』(東京大学出版会, 1976年)

川島正樹『アメリカ市民権運動の歴史——連鎖する地域闘争と合衆国社会』(名古屋大学出版会, 2008年)

川島正樹「日本人研究者は欧米地域研究分野でどのような貢献をなしうか? ——ひとりの日本人米国移民運動史家による自らの仕事の意義を自問するささやかな試み」、『南山大学大学院国際地域文化研究』, 第10号(2015年3月), pp. 141-150

川島正樹「第2章 貧者の行進からウォール街占拠へ——1968年のアメリカ社会運動と現在への影響」, 藤本博編『「1968年」再訪——「時代の転換期」の解剖』(行路社, 2018年), pp. 33-58

大和田俊之『アメリカ音楽史——ミンストレル・ショー、ブルースからヒップホップまで』(講談社, 2011年)

【邦文ウェブ記事等】

「ゲット・バック」フリー百科事典『ウィキペディア (Wikipedia)』(<https://ja.wikipedia.org/wiki/ゲット・バック>, 2019年2月20日最終アクセス)

「憂歌団」フリー百科事典『ウィキペディア (Wikipedia)』(<https://ja.wikipedia.org/wiki/憂歌団>, 2019年2月20日最終アクセス)

【英文書籍】

- Alexander, Michelle. *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*. New York: New Press, 2010.
- Anand, N. and Richard A. Peterson. "When Market Information Constitutes Fields: Sensemaking of Markets in the Commercial Music Industry." *Organization Science* 11-3 (2000): 270-284.
- Anderson, Paul Allen. *Deep River: Music and Memory and Harlem Renaissance*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2001.
- Dubois, Laurent. *The Banjo: America's African Instrument*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2016.
- Filene, Benjamin. *Romancing the Folk: Public Memory and American Roots Music*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2000.
- Floyd, Samuel A, Jr. *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Gralnick, Peter. *Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*. Boston, MA: Back Bay Book, 1999.
- Handy, W. C. *Blues: An Anthology*. New York: Da Capo Press, 1990, org. 1926.
- Handy, W. C. *Father of the Blues: An Autobiography*. New York: Da Capo Press, 1990, org. 1941.
- Hughes, Charles L. *Country Soul: Making Music and Making Race in the American South*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, Kindle 版, 2015.
- Johnson, Guy B. "A Review of Blues: An Anthology." *Social Force* 5-3 (1927): 539-540, quoted in Miller, 2010: p. 255.
- Johnson, James Weldon. *Autobiography of an Ex-Colored Man*. Kindle 版, 2016, org. 1912.
- Kawashima, Masaki. *American History, Race and the Struggle for Equality: An Unfinished Journey*. Singapore, Singapore: Palgrave-Macmillan, 2017.
- Lemann, Nicholas. *The Promised Land: The Great Black Migration and How It Changed America*. New York, NY: Vintage Books, 1992. 邦訳: ニコラス・レマン著, 松尾弑之訳『約束の土地——現代アメリカの希望と挫折』(桐原書店, 1993 年)
- Lomax, John A. *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads*. New York: Macmillan, 1925, org. 1910.
- Malone, Bill and Jocelyn Neal *Country Music, USA*. Austin, TX: University of Texas Press, 2010.
- Miller, Karl Hagstrom. *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.
- Odum, Howard and Guy Johnson. *The Negro and His Songs: A Study of Typical Negro Songs in the South*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1925.
- Odum, Howard and Guy Johnson. *Negro Workaday Songs*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1926.
- Riesman, Bob. *I Feel So Good: The Life and Times of Bog Bill Broonzy*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2011.
- Roediger, David R. *The Wage of Whiteness: Race and the Making of the American Working Class*. New York: Verso, 1999. 邦訳: デイヴィッド・R・ローディガー著, 小原豊志, 他訳『アメリカにおける白人意識の構築: 労働者階級の形成と人種』(明石書店, 2006 年)
- Scarborough, Dorothy. *On the Trail of Negro Folk-Songs*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1925.
- Shonekan, Stephanie. *Soul, Country, and the USA: Race and Identity in American Music Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Smith, John David, ed. *When Did Southern Segregation Begin?* Boston, MA: Bedford/St. Martin's, 2002.
- Stimeling, Travis. *Cosmic Cowboys and New Hicks: The Countercultural Sounds of Austin's Progressive Country Music Scene*. New York: Oxford University Press, 2016.
- Van Vechten, Carl. "Keep A-Inchin' Along": *Selected Writings of Carl Van Vechten about Black Art and Letters*, ed. Bruce Kellner. Newport, RI: Greenwood Press, 1979.
- Woodard, Collin. *American Nations: A History of the Eleven Rival Regional Cultures of North America*. New York: Penguin Books, 2012. 邦訳: コリン・ウッダード著, 肥後本芳男訳『11の国のアメリカ史——分断と相克の400年(上)・(下)』

(岩波書店, 2017 年)

【英文論文記事等】

"Folk Singing." *Time*, Asian ed., November 23, 1962, 48–55.

Freeman, Charlie. "Letters: July 12, 1968," *Time*, Asian ed., July 1, 1968, 5.

Harper, Phillip Brian. "Synesthesia, 'Crossover,' and Blacks in Popular Music." *Social Text* 23 (1989): 102–121.

Lewis, George H. "The Color of Country: Black Influence and Experience in American Country Music." *Popular Music and Society* 25 (Fall 2001): 107–119.

Peterson, Richard A. and Paul Di Maggio. "From Region to Class, The Changing Locus of Country Music: A Test of the Massification Hypothesis." *Social Forces* 53–3 (March 1975): 497–506.

Scarborough, Dorothy. "The 'Blues' as Folk-Songs," *Texas Folklore Society Publications* 2 (1923): 52–66.

Seeger, Mike. "Who Chose These Records? A Look into the Life, Taste, and Procedure of Frank Walker." *Anthology of American Folk Music*, ed. By Josh Duncan. New York: Oak Publication, 1973: 8–17.

Stewart, James. "Message in the Music: Political Commentary in Black Popular Music from Rhythm and Blues to Early Hip Hop." *Journal of African American History* 90–3 (Summer 2005): 196–225.

Webb, Walter Prescott. "Notes on the Folk-Lore of Texas." *Journal of American Folklore* 28–109 (1915): 290–299.

【英文ウェブ記事等】

Accidental Racist from Wikipedia. Accessed on February 20, 2019, in https://en.wikipedia.org/wiki/Accidental_Racist.

Brad Paisley Feat LL Cool J- Accidental Racist (With Lyrics). Accessed on February 20, 2019, in <https://www.youtube.com/watch?v=KSUrzeGvPrQ>.

Brad Paisley Lyrics, "Accidental Racist" (feat. LL Cool J). Accessed on February 20, 2019, in <https://www.azlyrics.com/lyrics/bradpaisley/accidentalaracist.html>.

The Beatles Racist Version of "Get Back" aka "No Pakistanis (feel numb: useful useless info)." Accessed on February 20, 2019, in <http://www.feelnumb.com/2009/07/26/the-beatles-get-back-no-pakistanis-version/>.

Coates, Ta-nehisi. "Why 'Accidental Racist' is Actually Just Racist: The Assumption that There is No Real Difference among Black People is Exactly What Racism Is." *Atlantic*, April 9, 2013. Accessed on February 17, 2019, in <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/04/why-accidental-racist-is-actually-just-racist/274826/>.

Commonwealth Immigrants Act 1968, from Wikipedia. Accessed on February 20, 2019, in https://en.wikipedia.org/wiki/Commonwealth_Immigrants_Act_1968.

Duffy, Thom. "Ray Charles and Johnny Cash 'Lost' Duet Surfaces," *Billboard*, October 22, 2010. Accessed on February 17, 2019, in <https://www.billboard.com/articles/news/952841/ray-charles-and-johnny-cash-lost-duet-surfaces.1>

Hughes, Charles L. "Country music's next star is a young black woman. That's not as 'Crazy' as it sounds," *Post Everything/Washington Post.com*, June 10, 2015. Accessed on February 18, 2019, in https://www.washingtonpost.com/posteverything/wp/2015/06/10/country-musics-next-star-is-a-young-black-woman-thats-not-as-crazy-as-it-sounds/?noredirect=on&utm_term=.b108f29c96d6.

Kawashima, Masaki. "Center Activities and Miscellaneous News in 2012: 1. Listening to the Experiences of Japanese Business Persons Resident in the United States in the Early High-yen Period of the 1970s through the 1990s." *Nanzan Review of American Studies* 34 (2012): 61–80 (<http://www.ic.nanzan-u.ac.jp/AMERICA/kanko/index33-.html>).

Kawashima, Masaki. "Center Activities and Miscellaneous News in 2012: 2. The Receptive Processes of American Popular Music in Japan: A Brief History of Two Bluegrass Bands in the Tokai Area, a Concert with a Lecture." *Nanzan Review of American Studies* 34 (2012): 61–80 (<http://www.ic.nanzan-u.ac.jp/AMERICA/kanko/index33-.html>).

Kreps, Daniel. "Paul McCartney Meets Women Who Inspired Beatles' 'Blackbird': Two Members of the Little Rock Nine Visit Singer Backstage at Arkansas Concert." *Rolling Stone*, May 1, 2016. Accessed on February 17, 2019, in

<https://www.rollingstone.com/music/music-news/paul-mccartney-meets-women-who-inspired-beatles-blackbird-57076/>.

Last Supper, The Black Art Depot. Accessed on February 20, 2019, in <https://www.blackartdepot.com/products/the-last-supper-by-sarah-jenkins>.

Michaels, Sean. "Lost Johnny Cash and Ray Charles duet surfaces: Collaboration between country legend and soul singer discovered in storage facility gets official release." *The Guardian*, October 28, 2010. Accessed on February 17, 2019, in <https://www.theguardian.com/music/2010/oct/28/johnny-cash-ray-charles>.

Ray Charles and Johnny Cash - Why Me Lord. Accessed on February 20, 2019, in <https://www.youtube.com/watch?v=VBp3m3yeHo4>.

The Rooftop Concert, The Beatles Get Back. Accessed on February 20, 2019, in <https://vimeo.com/229775903>.

Walker, Frank Buckley. Interview by Mike Seeger. June 18, 1962. Accessed on February 17, 2019, in http://www.stateoffranklin.net/johnsons/oldtime/frankwalker_interview1.pdf.

Wattstax from Wikipedia. Accessed on February 21, 2019, in <https://en.wikipedia.org/wiki/Wattstax>.

Why Me (Kris Kristofferson song) from Wikipedia. Accessed on February 20, 2019, in [https://en.wikipedia.org/wiki/Why_Me_\(Kris_Kristofferson_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Why_Me_(Kris_Kristofferson_song)).

American Popular Music and the Shadow of “Race”

A Historical Overview on Soul, Country, and Folk Music

Masaki KAWASHIMA

要 旨

本稿はソウルとカントリーという南部由来のアメリカ大衆音楽における「人種」による分断を歴史的に概観し、その原因を探り、その解消の道を展望することを目的とする。従来フォークロア研究の分野においては「人種」に基づく独自文化と集団的アイデンティティの発展を肯定的にとらえ、両ジャンルの分断状況を受け入れる見解が主流だった。実は「人種」に沿った大衆音楽ジャンルの分断は元々あったのではなく、19世紀末から20世紀初頭にかけて南部で確立した「人種」に基づく隔離体制であるジム・クロウがもたらしたもので、それを商業的に利用して収益を上げた音楽産業やそれを肯定的に受け止めたフォークロア研究者の責任も重い。アメリカ大衆音楽の歴史はミュージシャンの弛まぬクロスオーバー努力の歴史でもあった。ジム・クロウ体制が終焉を迎えて半世紀以上を経過してもアメリカ社会の分断が解消し難く残る現状に鑑み、両音楽ジャンルの解消の可能性も視野に入れてアメリカ大衆音楽の未来も展望する。